

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 60

Ulrike Aringer-Grau

Marianische Antiphonen
von Wolfgang Amadeus Mozart,
Johann Michael Haydn und ihren
Salzburger Zeitgenossen



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2002

ULRIKE ARINGER-GRAU

MARIANISCHE ANTIPHONEN
VON WOLFGANG AMADEUS MOZART,
JOHANN MICHAEL HAYDN UND IHREN
SALZBURGER ZEITGENOSSEN

Kka 203 + 2



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

2002

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek
erhältlich

ISBN 3 7952 1088 7

© 2002 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung:

Belichtung: Printservice Werner Decker, 81929 München

Druck: Proff Offsetdruck, 82547 Eurasburg

Bindung: Thomas-Buchbinderei, 86069 Augsburg

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
1 Einleitung	9
1.1 Mozarts Vertonungen des <i>Regina coeli</i>	9
1.2 Zum Stand der Forschung	11
1.3 Zur Überlieferung Marianischer Antiphonen aus dem Salzburger Raum	16
2 Zum liturgischen, textlichen und historischen Hintergrund der Marianischen Antiphonen	21
2.1 Der liturgische Hintergrund	21
2.2 Die Texte	26
2.2.1 <i>Alma redemptoris mater</i>	26
2.2.2 <i>Ave regina coelorum</i>	27
2.2.3 <i>Regina coeli</i>	28
2.2.4 <i>Salve regina</i>	30
2.3 Der musikhistorische Hintergrund	33
2.3.1 Einstimmigkeit	33
a. <i>Alma redemptoris mater</i>	33
b. <i>Ave regina coelorum</i>	35
c. <i>Regina coeli</i>	37
d. <i>Salve regina</i>	39
2.3.2 Johann Michael Haydn: <i>Antiphonarium</i> MH 533	41
2.3.3 Mehrstimmigkeit	45
3 Marianische Antiphonen des 18. Jahrhunderts in Salzburg	49
3.1 Textdisposition und musikalische Form	51
3.1.1 <i>Alma redemptoris mater</i>	51
3.1.2 <i>Ave regina coelorum</i>	53
3.1.3 <i>Regina coeli</i>	55
3.1.4 <i>Salve regina</i>	58
Exkurs: Wiener <i>Salve regina</i> -Kompositionen	60
3.1.5 Zusammenfassung	62
3.2 Musikalische Konzeption und Besetzung der Kompositionen	63
3.2.1 Chor-Solo-Kompositionen	65
3.2.2 Chor-Kompositionen	81
3.2.3 Solo-Kompositionen	85
3.2.4 Zusammenfassung	90
3.3 Marianische Antiphonen und ihr Verhältnis zu anderen Gattungen	92
3.3.1 Einflüsse aus der Instrumentalmusik	92
a. Äußere Form: Textdisposition und Besetzung	94
b. Innere Form: musikalische Konzeption der Einzelsätze	103

Matthias Siegmund Biechteler (um 1668-1743)	103
Karl Heinrich Biber (1681-1749)	107
Johann Ernst Eberlin (1702-1762)	111
Giuseppe Lolli (1701-1778)	118
Franz Ignaz Lipp (1718-1798)	120
Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777)	121
Luigi Gatti (1740-1817)	129
Anton Ferdinand Paris (1744-1809)	132
Zusammenfassung	135
c. Kompositionstechnik: sinfonische und konzertierende Elemente	136
3.3.2 Einflüsse aus der Kirchenmusik	145
a. Gregorianischer Choral	146
b. Stile antico	148
c. Das deutschsprachige Kirchenlied	155
d. Sprachgezeugte Motivik und Rhythmik	160
4 Marianische Antiphonen von Johann Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart	169
4.1 Einordnung in das Werk	169
4.1.1 Johann Michael Haydn	169
4.1.2 Wolfgang Amadeus Mozart	172
4.2 Musikalische Aspekte der Vertonungen und Beziehungen zu anderen Gattungen	177
4.2.1 Johann Michael Haydn	177
a. <i>Salve regina</i> MH 32	177
b. <i>Regina coeli</i> MH 80	181
c. <i>Regina coeli</i> MH 93	191
d. <i>Alma redemptoris mater</i> MH 270	196
e. <i>Alma redemptoris mater</i> MH 637	200
4.2.2 Wolfgang Amadeus Mozart	204
a. <i>Regina coeli</i> KV 108	204
b. <i>Regina coeli</i> KV 127	220
c. <i>Regina coeli</i> KV 276	232
5 Zusammenfassung	237
6 Werkliste Marianischer Antiphonen von Salzburger Komponisten	243
7 Anhang	253
7.1 Literaturverzeichnis	253
7.2 Abkürzungsverzeichnis	268
7.3 Bibliothekssigelverzeichnis	270
8 Personen- und Werkregister	271

VORWORT

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem in der Forschung bislang kaum beachteten Bereich der Kirchenmusik: den Marianischen Antiphonen *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli* und *Salve regina*. Im 18. Jahrhundert bietet sich die reiche Überlieferung der Salzburger Hofkapelle für eine eingehende Beschäftigung besonders an. Neben Johann Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart vertonten auch weniger bekannte Komponisten wie Matthias Siegmund Biechteler, Karl Heinrich Biber, Giuseppe Lolli, Johann Ernst Eberlin, Franz Ignaz Lipp, Anton Cajetan Adlgasser, Luigi Gatti, Anton Ferdinand Paris und Sigismund von Neukomm Marianische Antiphonen. Von über fünfzig der seit etwa 200 Jahren vergessenen Werke, die zum größten Teil nur in bislang unveröffentlichtem Stimmenmaterial erhalten geblieben sind, erstellte ich als Arbeitsgrundlage Spartierungen, die als Edition erscheinen werden. Die Untersuchung von Textdisposition und musikalischer Form, Konzeption und Besetzung sowie der Vergleich mit anderen Gattungen unter dem Gesichtspunkt von Einflüssen aus der Instrumental- und der Kirchenmusik sollen eine Einordnung der Marianischen Antiphonen in die Salzburger Tradition ermöglichen. Aus diesem zeitgenössischen musikalischen Umfeld heraus wird versucht, das Besondere der Kompositionen Johann Michael Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts zu beurteilen.

Die vorliegende Studie stellt eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Februar 1999 von der Universität München angenommen wurde. Sie wurde im Jahr 2001 mit dem ersten Preis des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds in Salzburg ausgezeichnet.

Mein verehrter Lehrer, Professor Dr. Theodor Göllner, hat die Entstehung der Arbeit mit fortwährendem Interesse verfolgt, sie mit wichtigen Hinweisen und Anregungen unterstützt und in die Reihe der *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* aufgenommen. Dafür gebührt ihm wie auch dem Korreferenten, Hochschul-Doz. Dr. Franz Körndle, mein besonderer Dank. Dem Verleger, Professor Dr. h.c. mult. Hans Schneider, sei für die sorgfältige Betreuung bei der Drucklegung herzlich gedankt. In großzügiger Weise stellten mir Univ.-Doz. Dr. Ernst Hintermaier (Erzbischöfliches Konsistorialarchiv, Salzburg) und P. Petrus Eder OSB M.A. (Musikarchiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg) die umfangreichen Bestände ihrer Archive zur Verfügung. Ihr und Herrn Professor Dr. Manfred Hermann Schmidts umfassendes Wissen zur Salzburger Musikgeschichte hat mich während meiner Arbeit begleitet. Dafür möchte ich mich bei Ihnen an dieser Stelle nochmals herzlich bedanken. Dr. Robert Münster gewährte mir großzügig

Einblick in die zum Teil noch unveröffentlichten Titelaufnahmen für die Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Mein Dank gilt ihm sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, die mir stets in zuvorkommender Weise behilflich waren. Schließlich übernahm Dipl.-Bibl. Josef Voll eine letzte, prüfende Durchsicht des Textes, für die ihm herzlich gedankt sei. Persönlichen Dank schulde ich meinen Eltern, denen ich diese Arbeit widmen möchte, und – vor allen anderen – meinem Mann Dr. Klaus Aringer, dessen Ideen und Kritik meine Untersuchungen begleiteten. Er stand mir in allen Fragen und bei der Lösung von Problemen hilfreich zur Seite.

Tübingen, Mariae Lichtmess 2002

Ulrike Aringer-Grau

1 EINLEITUNG

1.1 MOZARTS VERTONUNGEN DES REGINA COELI

In den Jahren 1771, 1772 und 1779 vertonte Wolfgang Amadeus Mozart dreimal einen Text, der bisher kaum die Aufmerksamkeit der Mozartforschung geweckt hat: die Marianische Antiphon *Regina coeli*. Abgesehen vom Notentext (KV 108 = KV⁶ 74^d und KV 127 als Autograph sowie KV 276 = KV⁶ 321^b als Abschrift)¹ sind nur wenige Zeugnisse über die Werke überliefert. Die erste Komposition KV 108 zeigt unverkennbar neapolitanische Einflüsse² – Mozart war kurz zuvor am 28. März 1771 von seiner ersten, sechzehn Monate dauernden Italienreise zurückgekehrt. Das zweite *Regina coeli* KV 127 ähnelt der früheren Vertonung im Ausdruck und der formalen Anlage in auffälliger Weise – seit Mozarts Heimkehr von der zweiten Italienreise am 15. Dezember 1771 war noch kein halbes Jahr vergangen. Es wird vermutet, dass dieses Werk in engem Zusammenhang mit der Wahl des neuen Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo als Nachfolger Siegmund Christoph Graf Schrattenbachs am 14. März 1772 steht.³ Sowohl Wolfgang Amadeus Mozart als auch Johann Michael Haydn hatten großes Interesse daran, ihr Können dem neuen Dienstherren möglichst rasch zu beweisen.⁴ Das *Regina coeli* KV 127 wird in der Korrespondenz von Leopold Mozart in einem an seine Frau und Wolfgang gerichteten Brief, datiert den 12. April 1778, erwähnt:

„Sgr: Ceccarelli wird in der letzten Lytaney alle Solo, und bey den goldenen Salve das Regina Coeli singen, welches der Wolfg: für die Haydin gemacht hatte.“⁵

¹ Im Folgenden werden die Nummern der dritten Auflage des Köchelverzeichnisses verwendet.

² NMA I/3, S. X. Die vollständigen Titel der in den Fußnoten verwendeten Kurzbelege zur zitierten Literatur können über das Literatur- und das Abkürzungsverzeichnis erschlossen werden.

³ Schmid, Salzburger Tradition, S. 13.

⁴ Als Huldigung des Erzbischofs Hieronymus bei seinem Einzug nach Salzburg am 29. April 1772 war ursprünglich eine Aufführung von Mozarts *Serenata drammatica Il Sogno di Scipione* KV 126 geplant, die allerdings wahrscheinlich den Einsparungsmaßnahmen des Erzbischofs zum Opfer fiel. Vergleiche NMA II/5:6, S. IXf. Josef-Horst Lederer schließt die lange Zeit geplante Aufführung von *Il Sogno di Scipione* nicht aus; er hält aber die Wahl von *Licenza II* „A Berenice“ und „Sol nascente“ KV 70 für naheliegender. Der *Sogno* war wahrscheinlich schon ein Jahr zuvor zwischen April und August 1771 noch zu Ehren des alten Erzbischofs Sigismund Graf Schrattenbach entstanden. Ebd., S. VIII. Eine detaillierte Untersuchung der Widmung hat ergeben, dass der Name „Sigismondo“ mittels Rasur getilgt und durch „Girolamo“ (= Hieronymus) überschrieben worden ist. Ebd., S. VII.

⁵ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 2, Nr. 446, Zeile 8-10.

Das dritte *Regina coeli* KV 276 stammt aus Mozarts später Salzburger Zeit; es entstand wahrscheinlich bald nach seiner Rückkehr aus Paris (Mitte Januar 1779).⁶ Diese Komposition unterscheidet sich von den beiden frühen Versionen äußerlich durch die gedrängtere Anlage in einem durchgehenden Satz; auch innerlich wendete sich Mozart in seinem letzten *Regina coeli* anderen Kompositionsprinzipien zu.

⁶ Köchel, Mozart, S. 349.

1.2 ZUM STAND DER FORSCHUNG

Bis in die jüngste Zeit spielt die Beschäftigung mit kleineren kirchenmusikalischen Werken in der musikwissenschaftlichen Forschung keine wesentliche Rolle. Diese Tatsache steht im diametralen Gegensatz zur Aufführungstradition und Verbreitung dieser Kompositionen. Im Folgenden sei eine kurze Zusammenfassung über die allgemein-musikalische und theologische Literatur zu Marianischen Antiphonen, Studien zu ihren Vertonungen in Wien, Italien und Dresden und schließlich über den Stand der Forschung zu *Regina coeli*-Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und zur Salzburger Kirchenmusik im 18. Jahrhundert gegeben.

Bereits 1827 war die Marianische Antiphon *Salve regina* erstmals Gegenstand eines Aufsatzes von Gottfried Wilhelm Fink⁷ (1783-1846), dem leitenden Redakteur der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. In seinem Beitrag geht es vornehmlich um die Geschichte und die Herkunft des Textes; er befasst sich nur kurz mit ein- und mehrstimmigen Vertonungen. Fast ein Jahrhundert später, im Jahr 1919, folgte die erste umfangreichere Veröffentlichung zu einer einzelnen Marianischen Antiphon, dem *Ave regina coelorum*; sie stammt von Pater Hugo Gaisser.⁸ Am Rande beschäftigten sich auch Josef Kothe⁹ in seiner Arbeit über die deutschen Osterlieder des Mittelalters und Johannes Janota¹⁰ in seiner Schrift über das deutsche geistliche Lied im Mittelalter mit Marianischen Antiphonen in einstimmigen und frühen mehrstimmigen Vertonungen. Mit der italienischen Kirchenmusik, darunter auch Vertonungen Marianischer Antiphonen und Litaneien, befasste sich Jerome Roche.¹¹ Bis zum heutigen Tage bleibt – wohl vornehmlich aus Gründen des nur schwer zu überblickenden und unzureichend in Editionen erschlossenen Quellenbestandes – aber eine ausführliche Darstellung der musikalischen Gattung Marianische Antiphonen ein Desideratum.

Im theologischen Bereich stammt eine größere Abhandlung über das *Salve regina* von Johannes Maier¹² aus dem Jahr 1939; Einzelaufsätze über die vier Marianischen Antiphonen lieferte Andreas Weißenböck in den zwanziger Jahren.¹³ Andreas Heinz beschrieb in seiner Studie über das Stundengebet

⁷ Fink, *Salve regina*.

⁸ Gaisser, *Ave regina coelorum*.

⁹ Kothe, *Osterlieder*, S. 41-45.

¹⁰ Janota, *Studien*.

¹¹ Roche, *North Italian Church Music*. – Ders., *Musica diversa di compietà*.

¹² Maier, *Salve regina*.

¹³ Alma Redemptoris Mater. – Ave, Regina caelorum. – Regina caeli laetare. – Salve Regina.

auch die Funktion der Marianischen Antiphonen.¹⁴ Eine eingehendere Diskussion der jüngeren Forschungen und Erkenntnisse außerhalb von Lexikonartikeln fehlt allerdings hier ebenfalls.¹⁵

Die *Salve regina*-Vertonungen von Joseph Haydn ordnete Bruce MacIntyre in seiner Studie¹⁶ in die Wiener Tradition des 18. Jahrhunderts ein, die er mit weiteren wichtigen Arbeiten beleuchtete.¹⁷ Zur italienischen Kirchenmusik entstand in jüngster Zeit eine umfangreiche und informative Untersuchung von Berthold Over,¹⁸ die sich mit Solo-Motetten und Marianischen Antiphonen sowie deren Tradition und Stellung in den venezianischen Ospedali des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Wenngleich Wolfgang Horn in seiner Arbeit¹⁹ einige Marianische Antiphonen im Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik nachweisen konnte, wurde diese Gattung in ihrem lokalen Auftreten beispielsweise in Dresden, München oder Stuttgart bislang nicht erforscht.²⁰

Auch für die Kompositionen des *Regina coeli* von Wolfgang Amadeus Mozart galt bislang die von Walter Senn 1978 getroffene Feststellung, die Mozarts Kirchenmusik als von der Literatur „stiefmütterlich behandelt“ einstuft.²¹ Die grundlegenden Biographien von Otto Jahn/Hermann Abert²² und Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix²³ sowie die Studien zur Kirchenmusik Mozarts von Karl Gustav Fellerer²⁴ gehen lediglich kurz auf die Kompositionen und ihre stilistische Stellung ein, das *Mozart-*

¹⁴ Heinz, Marianische Schlußantiphon.

¹⁵ Zu den neuesten Artikeln gehören die der dritten Auflage des LThK: Marianische Antiphonen von Bretschneider und die Einzelartikel aus dem Marienlexikon von Bernt, von Huebner, Maas-Ewerd und Melnicki. Im Jahr 1997 erschien ein zweibändiges Handbuch der Marienkunde, in dem sich Franz Fleckenstein der „Marienverehrung in der Musik“ widmet. Leider enthält es unrichtige Angaben über Vertonungen Marianischer Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart. Fleckenstein, Marienverehrung, S. 189.

¹⁶ Wiener Salve-Regina-Vertonungen.

¹⁷ Viennese Concerted Mass. – Viennese Common Practice. – Johann Baptist Vanhal. – Entwicklung.

¹⁸ Per la Gloria di Dio. Seine Studien ergänzt der Katalog *Music of the Venetian Ospedali Composers*.

¹⁹ Dresdner Hofkirchenmusik.

²⁰ Aus diesem Grund muss auf einen Vergleich mit Kompositionen außerhalb des Salzburger Raumes, die vorwiegend in handschriftlichen Quellen überliefert sind, verzichtet werden.

²¹ Senn, Mozarts Kirchenmusik, S. 14.

²² Abert, Mozart, Bd. 1, S. 316.

²³ Wyzewa/Saint-Foix, Mozart, Bd. I, S. 371f (KV 108), S. 449f (KV 127) und Bd. III, S. 306-308 (KV 276).

²⁴ Fellerer, Kirchenmusik Mozarts, S. 106f. – Ders., Mozarts Officiumskompositionen, S. 141f.

*Compendium*²⁵ listet sie sogar nur auf, eine Besprechung der Werke blieb ein Desideratum.

Manfred Hermann Schmid hat in seiner Dissertation das Jahr 1772 mit der Komposition des *Regina coeli* KV 127 sowie weiteren Vertonungen aus dieser Zeit als Wendepunkt im Salzburger Musikleben bezeichnet, der durch einen Generationswechsel (Johann Ernst Eberlin und Leopold Mozart beenden ihre kompositorische Tätigkeit, Anton Cajetan Adlgasser und Franz Ignaz Lipp sterben in den darauf folgenden Jahren) und neue zukunftsweisende Schaffensperioden von Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Michael Haydn gekennzeichnet ist.²⁶ Zwischen März und Juni 1772 bemühten sich sowohl Mozart als auch Haydn²⁷ mit wichtigen kirchenmusikalischen Werken um die Gunst des neuen Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo. Diese Kompositionen, das *Regina coeli* KV 127 von Mozart und das Offertorium *Tres sunt* MH 183 von Haydn,²⁸ ein Werk, dessen Bedeutung sowohl Mozart²⁹ wie auch der Komponist selbst³⁰ hoch einschätzten, bilden einen Neuansatz innerhalb der „Salzburger Tradition“.

Die Frage nach dem Einfluss der Salzburger Kirchenmusik auf die Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts beschäftigte die musikwissenschaftliche Forschung bereits seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Erste Aufsätze zu diesem Thema erschienen von Karl August Rosenthal³¹ und Karl Pfannhauser.³² Auf die einschlägige Studie von Manfred Hermann Schmid wurde bereits verwiesen. Dissertationen aus jüngster Zeit themati-

²⁵ S. 236, 243, 369.

²⁶ Vergleiche hierzu die Untersuchungen von Schmid, *Salzburger Tradition*, S. 13.

²⁷ Der Hofkapellmeister Giuseppe Lolli hatte als erster seine musikalischen Fähigkeiten dem Erzbischof präsentieren dürfen. Im Salzburger Dom wurde die Motette *Confirma* für vier Singstimmen und groß besetztes Orchester als Huldigung Colloredos vermutlich unter der Leitung des Komponisten persönlich aufgeführt. Hochradner, *Musik zu den Feierlichkeiten*, S. 286f.

²⁸ Zum Vergleich dieser beiden Werke Schmid, *Salzburger Tradition*, S. 13-28.

²⁹ Es ist überliefert, dass er den Vater gebeten hatte, ihm eine von ihm selbst geschriebene Kopie des Werks zuzusenden. Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater: Brief vom 12. März 1783; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 3, Nr. 731, Zeile 27-32. Die erwähnte Abschrift konnte von Pfannhauser nach einer Anfrage von Reinhard G. Pauly identifiziert werden und trägt die Signatur Mus.ms. 34233 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Schmid, *Salzburger Tradition*, S. 13 und Sherman/Thomas, Haydn, S. 73.

³⁰ Er ließ sich auf zwei Gemälden, ein Notenblatt mit den Kompositionen des *Tres sunt* sowie des *Lauda Sion* MH 215 in der rechten Hand haltend, porträtieren. Das Originalgemälde in Öl wird Franz Xaver Hornöck zugeschrieben, das spätere Aquarell von 1842 stammt von J. Biarelle. Beide Bilder befinden sich in Privatbesitz. Vergleiche Schmid, *Salzburger Tradition*, S. 13. Abbildungen in Croll/Vössing, Haydn, S. 101, 103.

³¹ Zur Stilistik. – Salzburg Church Music. – Einfluß der Salzburger Kirchenmusik.

³² Mozarts kirchenmusikalische Studien.

sieren einzelne Komponisten und Gattungen innerhalb der Salzburger Tradition. Im Zentrum der Arbeit von Eric Thomas Chafe³³ und Christine de Catanzaro³⁴ standen das kirchenmusikalische Werk von Heinrich Ignaz Franz Biber und Anton Cajetan Adlgasser; thematische Kataloge erstellten Charles Sherman / T. Donley Thomas zu den Werken J. M. Haydns³⁵, David M. Carlson³⁶ zur Vokalmusik von Leopold Mozart, Monika Gehmacher zum Œuvre Luigi Gattis³⁷ und Christine de Catanzaro / Werner Rainer zum Schaffen Adlgassers.³⁸ Eva Neumayr³⁹ beschäftigte sich in ihrer Dissertation mit den Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins. Beatrice Ebel⁴⁰ und Ulrich Haspel⁴¹ widmeten ihre vergleichenden Studien den Vertonungen des *Requiem*s und der Vesper von Mozart und seinen Zeitgenossen. Zu den älteren, aber immer noch aktuellen Arbeiten gehören die Dissertationen von Heinz Herbort⁴² und Maria Michaela Schneider-Cuvay⁴³ über Eberlins Messen und seine Instrumentalwerke, Charles Shermans⁴⁴ und Reinhard G. Paulys⁴⁵ Untersuchungen über J. M. Haydns Messen und seine Propriumskompositionen, sowie Ernst Hintermaiers⁴⁶ umfangreiche Studie über das Personal und die Organisation der Salzburger Hofkapelle zwischen 1700 und 1806.

Der Überblick zur vorhandenen Literatur zeigt deutlich, dass die Vertonungen der Marianischen Antiphonen bislang kaum ins Zentrum musikwissenschaftlicher, liturgiewissenschaftlicher und theologischer Forschung gerückt sind. Kennzeichnend für die Einschätzung der Bedeutung Marianischer An-

³³ Heinrich Biber.

³⁴ Sacred music.

³⁵ Haydn.

³⁶ Vocal music of Leopold Mozart.

³⁷ Gatti.

³⁸ Adlgasser. Karl Weindler erstellte im Rahmen seiner Zulassungsarbeit ein von mir nicht eingesehenes Verzeichnis der Werke von Franz Ignaz Lipp (Weindler, Lipp).

³⁹ Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins. Vergleiche auch ihre Diplom-Arbeit: Eva Wintersteller, Propriumsvertonung Johann Ernst Eberlins. An dieser Stelle sei ebenso auf die Studie von Eugen Schiendorfer (Litaneikompositionen von Johann Ernst Eberlin) hingewiesen.

⁴⁰ Salzburger Requiemtradition. Vergleiche auch die umfangreiche Studie zu Mozarts *Requiem* von Christoph Wolff (Mozarts Requiem, S. 54, 74, 85, 108, 113).

⁴¹ Mozarts Vespermusiken. – Ders., Vespertgottesdienste.

⁴² Messen.

⁴³ Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins.

⁴⁴ Messen.

⁴⁵ Latin „Proprium Missae“ Compositions.

⁴⁶ Salzburger Hofkapelle.

tiphonen ist der Abschnitt „Marianische Antiphonen“ innerhalb des Artikels „Antiphonen“ im neu bearbeiteten Sachteil der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, der sich nur mit der Herkunft der Form und wenigen einstimmigen Vertonungen befasst: Die Marianischen Antiphonen sind in weniger als einer Spalte abgehandelt, auf die große Anzahl mehrstimmiger Kompositionen wird nicht einmal hingewiesen.⁴⁷

Während einige Bereiche der Kirchenmusik Wolfgang Amadeus Mozarts inzwischen das Interesse der Forschung geweckt haben, so zum Beispiel die Vertonungen von *Requiem*, Vespern und Litaneien, liegen die Marianischen Antiphonen größtenteils immer noch im Abseits. Walter Senn bemerkte 1978:

„Solange Mozarts Kirchenmusik, insbesondere die großen Formen, durch Werkanalyse etc. nicht erschlossen sind, läßt sich weder der Standort des Meisters in der Zeit fixieren noch sein Einfluß auf die weitere Entwicklung der Kirchenmusik genauer als bisher festlegen.“⁴⁸

Dieser seit mehr als zwanzig Jahren noch immer für den Bereich der Vertonungen Marianischer Antiphonen gültigen Aussage soll hinzugefügt werden, dass nicht nur die Kirchenmusik Wolfgang Amadeus Mozarts, sondern auch die seiner Salzburger Vorgänger (Matthias Sigmund Biechteler, Karl Heinrich Biber, Johann Ernst Eberlin, Giuseppe Lolli), Zeitgenossen (Anton Cajetan Adlgasser, Johann Michael Haydn, Franz Ignaz Lipp) und Nachfolger (Domenico Fischietti, Luigi Gatti) unentbehrlich sind für eine Beurteilung des Komponisten. Noch mehr als die großen, auf repräsentative Entfaltung gerichteten Formen der Kirchenmusik wie Messe, Vesper, Litanei und *Requiem* erlauben gerade kleinere Gattungen wie die Marianischen Antiphonen Einblicke in die spezifischen kirchenmusikalischen Konventionen Salzburgs, von denen Mozart bekanntlich bis in seine Wiener Zeit beeinflusst war,⁴⁹ wie noch aus seinem *Requiem* KV 626 ersichtlich ist.⁵⁰

⁴⁷ Nowacki, Antiphon, Sp. 658f. Ein ähnliches Konzept verfolgt auch die Passage „Marian antiphons“ in der zweiten Auflage des NGD (Huglo/Halmo, Antiphon, S. 745-748).

⁴⁸ Senn, Mozarts Kirchenmusik, S. 18.

⁴⁹ So fasst Theodor Göllner die *Maurerische Trauermusik* als „instrumentale Adaption“ des Eröffnungssatzes aus J. M. Haydns *Schrattenbach-Requiem* MH 155 auf. Göllner, Introituspsalm, S. 12. Vergleiche auch Floros, Mozart-Studien 1, S. 131-135.

⁵⁰ Ebel, Salzburger Requiemtradition, S. 247-249; Hintermaier, Musik – Musiker – Musikpflege, S. 1669. Als Vorbild diente neben J. M. Haydns Werk auch Florian Gaßmanns *Requiem* in c-Moll. Kosch, Gassmann, S. 238f.

1.3 ZUR ÜBERLIEFERUNG MARIANISCHER ANTIPHONEN AUS DEM SALZBURGER RAUM

Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Desinteresse an den Marianischen Antiphonen steht ihre große Überlieferung in handschriftlichen Quellen aus dem Gebiet des ehemaligen Fürsterzbistums Salzburg. Dieses Notenmaterial diente dem praktischen Gebrauch; es wurde zwischen einzelnen Klöstern und Pfarreien ausgetauscht,⁵¹ abgeschrieben und von Kapellmeistern und Chorregenten zu ihren neuen Wirkungsstätten mitgenommen. Auch Mozart und sein Vater ließen sich wiederholt eigene Werke aus Salzburg schicken, wie zum Beispiel die beiden Litaneien KV 125 und KV 243, die in München⁵² und Augsburg⁵³ aufgeführt werden sollten. Wolfgang Amadeus Mozart beauftragte seinen Vater, eine Kopie dieser Werke für das Augsburger Heiligkreuzkloster zu erstellen. Noch von Wien aus bat Mozart um Werke J. M. Haydns für Aufführungen bei Baron Gottfried Bernhard van Swieten (1733-1803):

⁵¹ Riedel, Klosterkomponisten, S. 102.

⁵² Leopold Mozart an seine Frau: Brief vom 14. Dezember 1774; Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 1, Nr. 301, Zeile 24-31 („Nun suche die 2 Lytanien de Venerabili, oder Vom hochwürdigen Gut, so im Stundgebet gemacht werden heraus. Eine von mir, es wird die Spartitur schon dabey liegen. ex D. die neuere, fangt an, die Violin und Baß: Staccatto, und kennst sie schon das 2^{te} violin hat bey dem Agnus Dei lauter dreyfache Noten. Dann des Wolfgangs seine grosse Litaney [KV 125]. die Spartitur ist auch in blau Papier eingebunden dabey. NB sehe nach ob alle Stimmen dabey sind, dann es werden diese 2 Lytanien am Neujahrstag im Stundgebet hier [wohl in der Münchner Liebfrauenkirche, dem Dom] gemacht werden.“) und Leopold Mozart an seine Frau: Brief vom 21. Dezember 1774; ebd., Nr. 305, Zeile 4 („Deine Brief habe sammt den 2 Lytanien, und dem heutigen Brief erhalten [...]“).

⁵³ Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater: Brief vom 20. November 1777; Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 2, Nr. 376, Zeile 22-46 („Nun muß ich dem Papa wegen den hl: kreuz in augspurg etwas schreiben, daß ich immer vergessen habe. [...] Nun haben sie mich alle, und auch der H: Praelat, geplagt, ich möchte ihnen doch eine lytania de venerabili geben. ich sagte ich habe sie nicht bey mir. ich wuste es auch wirklich nicht gewis. ich suchte, und fand sie nicht. Man liess mir kein fried, man glaubte ich wollte sie nur verleugnen, ich sagte aber. hören sie, ich habe sie nicht bey mir, sie ist zu Salsbourg, schreiben sie meinen Papa, es kommt jetzt auf ihn an. schickt er sie ihnen, so ists wohl und gut. wo nicht, so kann ich auch nicht dafür. es wird wohl glaublicherwise bald von H: Dechant ein brief an papa erscheinen. Nun thun sie, was sie wollen. wenn sie ihnen eine schicken wollen, so schicken sie die letzte die ex E b: denn sie können alles besezen, es kommen zur selben Zeit velle leute zusammen, sie beschreiben sie gar, denn das ist ja ihr grösstes fest.“); Leopold Mozart an seinen Sohn: Brief vom 1. Dezember 1777; ebd., Nr. 382, Zeile 78-86 und Leopold Mozart an seine Frau und seinen Sohn: Brief vom 29. Juni 1778; ebd., Nr. 457, Zeile 74-78 („auf ergangenes Ansuchen habe deine beyden Lytanien de Venerabili zum hl: Kreuz nach Augsp: schreiben lassen, und die sind den 10^{ten} und 11^{ten} Tag May |: wo die grosse Procession alda ist |: somit allem Beyfahl gehalten worden. Der ehrliche alte H: Prelat ließ sich bey mir bedanken [...]“).

„ich wünsche auch folgende Sinfonien zu haben [...] und das so bald möglich. – dann sind auch auf kleinen Papier blau eingebundener Contrapunkte von Eberlin, und etwelche [...] sachen von Haydn dabey, welche ich gerne wegen Baron van Suiten⁵⁴ bey welchen alle Sonntage von 12 bis 2 uhr bin [...].“⁵⁵

Bald darauf erkundigte er sich nach folgenden Kompositionen:

„und unterdessen das tres sunt vom Haydn – bis sie mir was anders von ihm schicken können; - das Lauda Sion möchte gar zu gerne hören lassen. – das tres sunt muß von meiner Hand in Partitur geschrieben da seyn.“⁵⁶

Seiner Schwester Nannerl teilte Mozart mit:

„Ich möchte gerne daß mir der Haydn seine 2 Tutti-Messen, und die Graduali so er geschrieben, in Partitur auf eine zeit lehnte; – ich würde sie mit allem dank wieder zurück schicken.“⁵⁷

Diese Briefausschnitte belegen, wie interessiert Mozart an Kirchenmusik aus Salzburg auch in Wien noch war.

Bei der Überlieferung der Marianischen Antiphonen ist – wie auch bei anderer Kirchenmusik – aufgrund der Verwendung als Aufführungsmaterial und der daraus resultierenden Abnützung des Notenmaterials mit Verlusten von Handschriften zu rechnen. Zeitgenössische Kataloge – wie die des Dommusikarchivs in Salzburg und des Musikarchivs von St. Peter⁵⁸ – geben aber doch ein deutliches Bild des damaligen Repertoires, bei dem ältere Kompositionen direkt neben jüngeren eingetragen sind.

Folgende Bibliotheken, Sammlungen und Archive wurden für die Dokumentation der Salzburger Marianischen Antiphonen herangezogen:

1. Das Erzbischöfliche Konsistorialarchiv in Salzburg. Es verwahrt die von der Dommusik aufgeführten Werke. Der *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana, conscriptus 13. Juli 1822 ab Joachimo Fuetsch mp. Chori dirigente* verzeichnet folgende Vertonungen von Marianischen Antiphonen:⁵⁹

⁵⁴ Im Brief fehlt an dieser Stelle das Verb.

⁵⁵ Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater: Brief vom 4. Januar 1783; Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 3, Nr. 719, Zeile 23-31.

⁵⁶ Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater: Brief vom 12. März 1783; Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 3, Nr. 731, Zeile 27-30.

⁵⁷ Wolfgang Amadeus Mozart an seine Schwester: Brief vom 2. August 1788; Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 4, Nr. 1082, Zeile 19-21.

⁵⁸ Zu den Katalogen des Stiftes St. Peter siehe Schmid, Musikaliensammlung, S. 11-16.

⁵⁹ Senn, *Catalogus musicalis*, S. 190-196. Zu den Werkverzeichnissen siehe Abkürzungsverzeichnis.

Anton Cajetan Adlgasser: *Regina coeli* (AdWV 6.23 [?])
 Karl Heinrich Biber: 8 *Regina coeli*
 Matthias Sigismund Biechteler: 5 *Regina coeli* (BieWV A/10/1-5)
 Johann Ernst Eberlin: 5 *Regina coeli*
 Luigi Gatti: 2 *Regina coeli* (GaWV I/A/*Regina coeli*/1-2)
 Johann Michael Haydn: 2 Antiphonen (nicht näher bestimmt)
 Giuseppe Lolli: *Regina coeli*
 Salve regina
 Ave regina coelorum.

2. Das Musikarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Zu diesem Kloster hatten J. M. Haydn (er wohnte direkt neben St. Peter und war wie Mozart ein enger Freund des Abtes Dominicus Hagenauer), Wolfgang Amadeus Mozart sowie viele weitere Salzburger Komponisten einen engen Kontakt. Hier finden sich Handschriften Salzburger Komponisten, die in dem von Pater Martin Bischofreiter verfassten *Catalogus Rerum Musicarum pro choro figurato Ecclesiae S. Petrensis 1822*.⁶⁰ *Tomus I^{mus}* verzeichnet sind:⁶¹

⁶⁰ Die Diskrepanz zwischen den beiden Datierungen (Senn: 1788 und Originaltitelblatt: 1822) hat folgenden Hintergrund: Der Haupttext des *Catalogus*, d. h. die ursprüngliche Inventarisierung stammt von 1788, die Ergänzungen, Neuerwerbungen und Nachträge alter unmodern gewordener Bestände reichen bis in das Jahr 1822. Senn, *Catalogus musicalis*, S. 184, 188.

⁶¹ Zusätzlich gibt der von Schmid zusammengestellte Katalog des Musikarchivs St. Peter (Schmid, *Musikaliensammlung*) Aufschluss über die Handschriften und frühe Drucke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart sowie den beiden Haydn-Brüdern Joseph und Michael. Zur exakten Identifizierung wurden die Werkverzeichnisnummern ergänzt.

1. Leopold Mozart: keine Marianischen Antiphonen
2. Wolfgang Amadeus Mozart: *Regina coeli* KV 276 (Moz. 200.1)
3. Joseph Haydn: *Salve regina* in g Hob XXIIIb:2 (Hay 240.1-3) – *Salve regina* in C Hob XXIII b:C 1 (Hay 245.1) – *Salve regina* in C Hob XXIIIb:C 2 (Hay 250.1)
4. Johann Michael Haydn: *Salve regina* in B MH 283 (Hay 1310.1-3) – *Salve regina* in A MH 634 (Hay 1315.1-2) – *Salve regina* in B MH 31 (Hay 1320.1) – *Ave regina coelorum* in G MH 650 (Hay 1325.1) – *Regina coeli* in Es MH 93 (Hay 1330.1) – *Alma redemptoris mater* MH 637 (Hay 1360.1) – *Alma redemptoris mater* MH 270 (Hay 1365.1-3) – *Regina coeli* in B MH 191 (Hay 1590.1) – *Regina coeli* in C MH 263 (Hay 1595.1) – *Regina coeli* in C MH 80 (Hay 1600.1) – *Salve regina* in A MH 634, *Salve regina* in B MH 31, *Salve regina* in G MH 32, *Salve regina* in C MH 29, *Salve regina* in C MH 34, *Salve regina* in D MH 30, *Salve regina* in D MH 33, *Salve regina* in B MH 283 (Hay 1760) – *Salve regina* in C MH 29, *Salve regina* in C MH 34 (Hay 1815) – *Salve regina* in D MH 30, *Salve regina* in D MH 33 (Hay 1820) – *Salve regina* in B MH 31, *Salve regina* in G MH 32 (Hay 1825)

Michael Haydn: *Ave regina coelorum* (MH 650)
 7 *Salve regina* (MH 29-34,⁶² MH 634)
 2 *Regina coeli* (MH 22,⁶³ MH 263)
Salve regina (MH 283)
 (Anton Ferdinand) Paris: *Regina coeli*
 Gaetano Adlgasser: 7 *Salve regina* (AdWV 6.01, 6.05, 6.07⁶⁴-6.10)
 Josephus Haydn: 2 *Salve regina* (nicht näher bestimmt)
 Francesco Lipp: *Salve regina*.⁶⁵

3. Das Museum Carolino Augusteum in Salzburg. In den Beständen, die Joseph Gassner in seinem Katalog *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum* (Salzburg 1962) zusammengetragen hat, befinden sich keine Vertonungen von Marianischen Antiphonen, die nicht auch im Dommusikarchiv und im Archiv St. Peter in Handschriften vorhanden sind. Die Bestände des Museum Carolino Augusteum sind also im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht von Bedeutung.
4. Die Kataloge Bayerischer Musiksammlungen verzeichnen die Bestände der heute in Bayern liegenden Archive aus dem ehemaligen Salzburger Territorium.⁶⁶ So werden beispielsweise in den Archiven von Laufen, dem Sommersitz des Salzburger Erzbischofs, oder Tittmoning Werke von größtenteils denselben Komponisten wie im Konsistorialarchiv und im Musikarchiv von St. Peter aufbewahrt.

⁶² Diese Vertonungen stammen aus dem Jahr 1760 und sind in Belényes entstanden. Da sie in dem o. g. Katalog verzeichnet sind und demnach auch zum Repertoire der Salzburger Musik gehörten, werden sie wie auch die folgende Komposition (MH 22) in die Betrachtung mit einbezogen.

⁶³ Bei dieser Komposition handelt es sich um ein sehr frühes Werk aus der Wiener Zeit. Sherman datiert es auf ca. 1758-60.

⁶⁴ Als Quelle in AdWV nicht verzeichnet.

⁶⁵ Weiterhin sind Marianische Antiphonen von folgenden Komponisten verzeichnet, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht behandelt werden (die Namensliste folgt in ihrer Orthographie dem Katalog): Brix: *Salve regina* – Andreas Brunmayr: *Salve regina* – Francesco Danzi: *Salve regina* – Josephus Delessnick: 4 *Ave regina coelorum* – Caspar Ett: *Salve regina* – Joseph Eybler: *Salve regina* – Felix Fux: *Ave regina coelorum* – Johann Gänsbacher: *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli*, *Salve regina* – Joan. Antonius Kobrich: 6 *Ave regina coelorum* – Mathias Kracher: *Ave regina coelorum* – R. P. Eugenius Pausch: *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli*, *Salve regina* – Eberhardus Pech: *Salve regina* – Giovanni Rainprecht: 2 *Salve regina* – Giovanni Francesco Rainprechter: 16 *Salve regina* – Reiner: *Salve regina* – Jos. Anton Reischl: *Salve regina* – Schmelz: *Deutsches Salve regina* – Fr. Schneider: *Salve regina* – Abbé Max Stadler: *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli*, *Salve regina* – Josephus Wölfl: *Salve regina* – Chrysogono Zech: *Salve regina*, sowie Marianische Antiphonen anonymen Komponisten.

⁶⁶ Der Raum bis zum Chiemsee gehörte bis zur Säkularisierung zum Erzbistum Salzburg. Vergleiche die Karte der Kirchenprovinz Salzburg im LThK 9, Einlage zwischen Sp. 296 und 297.

Anton Cajetan Adlgasser: *Regina coeli* (AdWV 6.22)
2 *Salve regina* (AdWV 6.03, 6.07)

Johann Ernst Eberlin: *Alma redemptoris mater*
Ave regina coelorum
Regina coeli

Franz Ignaz Lipp: 7 *Salve regina*

Sigismund Ritter von Neukomm: *Salve regina*

Anton Ferdinand Paris: 2 *Alma redemptoris mater*
3 *Ave regina coelorum*
3 *Regina coeli*
3 *Salve regina*

Wolfgang Amadeus Mozart: *Alma redemptoris mater* (Parodie von KV 623/3)

Ave regina coelorum (Parodie von KV 618)

Wolfgang Amadeus Mozart (zugeschrieben): *Salve regina*.

5. Die Bayerische Staatsbibliothek München. In ihrem Bestand befinden sich ein großer Teil von Autographen und Abschriften J. M. Haydns sowie zahlreicher anderer Salzburger Komponisten.

Johann Ernst Eberlin: 2 *Regina coeli*
Salve regina
deutsches *Regina coeli*

Domenico Fischiatti: *Regina coeli*
*Salve regina*⁶⁷

Johann Michael Haydn: *Alma redemptoris mater* (MH 637)
Ave regina coelorum (MH 650)
Salve regina (MH 634)
deutsches *Regina coeli* (MH 694)
Antiphonarium (MH 533)

Wolfgang Amadeus Mozart: *Regina coeli* (Parodie von KV 323 = KV Anh. A 15).

Eine erste Durchsicht der Bestände aus den genannten Archiven und Sammlungen zeigt, dass *Salve regina* und *Regina coeli* zu den am häufigsten vertonten Texten zählen; ihnen gebührt deshalb in den nachfolgenden Betrachtungen eine vorrangige Stellung.

⁶⁷ Beide Kompositionen sind in Dresden entstanden, deshalb sind sie für die Betrachtungen nur bedingt von Bedeutung. Allerdings befindet sich das *Regina coeli* auch als Stimmensatz mit der Signatur A.1164 im Salzburger Konsistorialarchiv.

2 ZUM LITURGISCHEN, TEXTLICHEN UND HISTORISCHEN HINTERGRUND DER MARIANISCHEN ANTIPHONEN

2.1 DER LITURGISCHE HINTERGRUND

Bei den vier Marianischen Antiphonen *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli* und *Salve regina* handelt es sich um die einzigen heute noch gebräuchlichen psalmlosen Antiphonen, die einst sehr zahlreich verbreitet waren. Aus der Vielzahl während des starken Aufblühens der Marienverehrung im hohen Mittelalter entstandenen Marianischen Antiphonen gehören sie zu den wenigen, die die Zeiten überdauerten.¹

Innerhalb des Officiums wurden die vier Marianischen Antiphonen ursprünglich zu folgenden Festen verwendet: das *Alma redemptoris mater* zur Sext,² das *Ave regina coelorum* zur Non von Mariae Himmelfahrt,³ das *Regina coeli* als *Magnificat*-Antiphon der Ostervesper⁴ und das *Salve regina* ebenfalls als *Magnificat*-Antiphon zu Mariae Verkündigung.⁵ Die Loslösung vom Psalm, der bekanntlich immer mit Antiphonen gekoppelt war, ist wahrscheinlich auf die sogenannte „Commemoratio“⁶ zurückzuführen; die Antiphonen wurden an den Schluss der horae diurnae des Officiums gestellt.⁷

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erfreuten sich die Marianischen Antiphonen zunehmender Beliebtheit. Seit 1230 wurde bei den Dominikanern in Bologna (seit 1250 bei allen Dominikanern) das *Salve regina* regelmäßig am Schluss der Komplet gesungen. 1249 übernahmen die Kamaldulen-

¹ Fleckenstein, Marienverehrung, S. 176.

² Lausberg, *Alma Redemptoris Mater*, Sp. 358. Erstmals erwähnt im *Antiphonar* von St. Maur-des-Fossés in Paris (Handschrift 12044) aus dem 12. Jahrhundert. Wagner, Einführung, Bd. I, S. 157.

³ Weißenböck, *Ave, Regina caelorum*, S. 39; Lausberg, *Ave Regina caelorum*, Sp. 1143; Huebner, *Regina caeli*. Ebenfalls im Pariser *Antiphonar* von St-Maur-des-Fossés verzeichnet; Wagner, Einführung, Bd. I, S. 157.

⁴ Erster Nachweis im römischen *Antiphonar* von St. Peter um 1200. Wagner, Einführung, Bd. I, S. 157; Fischer, *Regina caeli*, Sp. 1098. Artikel *Regina coeli*, in: Riemann Sachteil, S. 784.

⁵ In St. Gallen Hs. 390 aus dem 12. Jahrhundert in erweiterter Textform überliefert. Weißenböck, *Salve Regina*, S. 167; Irtenkauf, *Salve regina*, S. 282. Wagner (Einführung, Bd. I, S. 157) nennt ein Zisterzienserantiphonar aus der Bibliothek des Klosters Maigrauge in Freiburg/Br. aus dem 13. Jahrhundert als Nachweis. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um das um 1140 von Bernhard von Clairvaux redigierte Antiphonar.

⁶ Die Commemoratio erinnert an ein Fest; es werden ein Responsorium, eine Antiphon mit der Doxologie („Gloria patri“ und „Sicut erat“) sowie eine Oratio vorgetragen. Wagner, Einführung, Bd. I, S. 157.

⁷ Melnicki/Huebner, *Antiphonen*, S. 174. Vergleiche auch Wagner, Einführung, Bd. I, S. 157 und Weißenböck, *Alma Redemptoris Mater*, S. 93.

ser diese Regelung, 1251 auch die Zisterzienser.⁸ Die regelmäßige Rotation aller vier Marianischer Antiphonen wurde 1249 vom Generalkapitel der Franziskaner angeordnet; außerhalb der Orden verbreiteten sie sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts, vor allem unter König Ludwig IX. und unter Papst Gregor IX. (1239). Endgültig übernahm Papst Clemens VI. 1350 die franziskanische Tradition in die Stundenliturgie der päpstlichen Hofkapelle.⁹

1568 verordnete Papst Pius V. in seinem reformierten Brevier, dem *Breviarum Romanum*, dass im Chor nach Ablauf jeder selbständigen Hore der liturgischen Zeit entsprechend eine Marianische Antiphon gesungen werden sollte.¹⁰ Wie diese Vorschrift in der Praxis ausgeführt wurde, ist allerdings fraglich.¹¹ Die festgelegte Abfolge innerhalb des liturgischen Kalenders lautete dabei folgendermaßen:¹²

Alma redemptoris mater: Samstagsvesper vor dem 1. Adventssonntag bis zur 2. Vesper des Festes Purificatio,
Ave regina coelorum: Komplet des Festes Purificatio bis zur Komplet des Mittwochs der Karwoche,
Regina coeli: Komplet des Karsamstags bis zur Non des Samstags vor Trinitatis,
Salve regina: 1. Vesper des Dreifaltigkeitssonntags bis zur Non des Samstags vor dem ersten Adventssonntag.

Diese Einteilung war auch noch im 18. Jahrhundert gültig.

Die ursprüngliche einstimmige liturgische Melodie der vier Marianischen Antiphonen blieb bis ins 17. Jahrhundert abgesehen von einigen Tropierungen (z.B.: *Alma redemptoris mater*: *Salve mater o Maria*; *Salve mater salvatoris*, *Salve coeli digna*; *Salve dulcis memoriae*; *Ave regina coelorum*: *Angelorum domina*; *Regina coeli*: *Virgo mater resurgentis*; *Salve regina*: *Salve Virgo Virginum*; *Virgo clemens*; *Dulce commercium*; *Tu es ille fons signatus*; *Virgo parens*; *Agni coelestis*; *Virgo mater ecclesiae*)¹³ weitgehend unverändert bestehen. Fred Büttner führt für das *Salve regina* die Überlieferung dieser einen „authentischen“ Melodie auf die enge Zusammengehörigkeit von Text und Musik zurück, für die ein einziger Ver-

⁸ Sie hatten das *Salve regina* bereits seit 1218 in ihr tägliches Gebetspensum aufgenommen.

⁹ Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 344.

¹⁰ Diese Anordnung wurde 1955 wieder aufgehoben. Ebd., S. 345.

¹¹ Heinzel führt in seiner Magisterarbeit (*Salve Regina*-Vertonungen) zahlreiche Beispiele an, bei denen die Aufführung der Marianischen Antiphonen weiterhin zur Komplet stattfindet.

¹² Maier, *Salve regina*, S. 1.

¹³ Melnicki/Huebner, Antiphonen, S. 174.

fasser angenommen wird.¹⁴ Im Anschluss an die durch das Tridentinische Konzil eingeleitete Choralreform wurden zum einen die inzwischen zahlreichen Tropen restlos beseitigt,¹⁵ zum anderen entstanden im 17. Jahrhundert neue Melodien für die Marianischen Antiphonen, die sich an die älteren Fassungen nur entfernt anlehnten und diese den Forderungen des Konzils gemäß durch meist syllabische Deklamation des Textes verständlicher machten.¹⁶ Sie werden in den Choralbüchern mit „in cantu simplici“ überschrieben.¹⁷ Die Autorschaft Henry Dumonts (1610-1684) für diese Melodien ist sehr umstritten.¹⁸

Das Generaldekret der Ritenkongregation der römischen Kurie (23. März 1955) beschränkte den Gebrauch der Marianischen Antiphonen erneut (wie vor 1568) auf die Komplet.¹⁹ Seit 1971 sind sie nicht mehr bestimmten Abschnitten innerhalb des Kirchenjahres zugeordnet; nur das *Regina coeli* ist weiterhin mit der Osterzeit verbunden. Steht die Vesper als letzte gemeinschaftlich gefeierte Hore am Schluss des Tagesofficiums, so wird die Marianische Antiphon schon an deren Ende gesungen.²⁰

Die Beliebtheit der Marianischen Antiphonen im 18. Jahrhundert bezeugen zahllose, vorwiegend in Archiven von Klöstern, Kirchen und Bibliotheken überlieferte, bislang größtenteils noch nicht veröffentlichte Vertonungen. Sie waren neben den Vesperpsalmen und dem *Magnificat* der wichtigste musikalische Abschnitt der teilweise äußerst festlich ausgestalteten Sonn- und Feiertagsvespern,²¹ den musikalisch aufwendigsten Horen des Officiums.²²

¹⁴ Büttner, Zur Geschichte, S. 257. Büttner weist beim *Salve regina* neben der dorischen noch eine phrygische Melodie nach, die er für bedeutender als bisher angenommen hält. Ebd., S. 262f.

¹⁵ Fleckenstein, Marienverehrung, S. 176.

¹⁶ Büttner, Zur Geschichte, S. 258. Fleckenstein (Marienverehrung, S. 179) nennt diese Melodien „volkstümlich“. Vergleichbar sind am Ende des 18. Jahrhunderts die Bestrebungen der Aufklärung, die in erster Linie von Kaiser Joseph II. in Wien und dem Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo in Salzburg durchgeführt wurden.

¹⁷ Vergleiche die Beschreibung der Melodien im Kapitel 2.3.1 Einstimmigkeit.

¹⁸ Büttner, Zur Geschichte, S. 258, hier auch Fußnote 27 und 28.

¹⁹ Artikel Marianische Antiphonen, in: Riemann Sachteil, S. 546.

²⁰ Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 342.

²¹ Die Vespren waren in Bekenner- (*de Confessore*) und Marienvespern (*de Beata Mariae Virginis*) unterteilt. Riedel, Mozarts Kirchenmusik, S. 28. Riedel (Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 65) zeigt, dass in Wien der Anteil der Musik in den von der Hofmusikkapelle gestalteten Vespren wesentlich stärker als in den Messen war. Gleiches darf man auch für Salzburg annehmen.

Dort wurden sie neben ausgedehnten Psalm- und *Magnificat*-Vertonungen gegen Ende vor der abschließenden Litanei vorgetragen.²³ Marianische Antiphonen ersetzen die *Benedictio*, wenn kein Bischof oder Erzbischof die Vesper zelebrierte.²⁴

Vespere de Confessore²⁵

Psalmen (mit festeigener Antiphon):²⁶

1. *Dixit Dominus* (109)

2. *Confitebor* (110)

3. *Beatus vir* (111)

4. *Laudate pueri* (112)

5. *Laudate Dominum* (116)²⁷

Vespere de B.M.V.

2. *Laudate pueri* (112)

3. *Laetatus sum* (121)

4. *Nisi Dominus* (125)

5. *Lauda Jerusalem* (147)

Kapitel (Kurzlesung)

Responsorium breve

Hymnus (nach dem Kalender wechselnd)

Magnificat

Gebete

Marianische Antiphon (nach Kalender wechselnd)

(bei anschließendem sakramentalem Segen:)

Litanei

Friedrich Wilhelm Riedel hat eine Liste von Kompositionen Johann Michael Haydns zusammengestellt, die in den Jahren 1815, 1830 und 1848 im Stift Göttweig²⁸ aufgeführt wurden. Daraus lässt sich erkennen, dass Marianische Antiphonen zu folgenden Festen gesungen wurden:²⁹

²² In der Advents- und Fastenzeit wurde stattdessen die Komplet musikalisch ausgestaltet. Riedel, Klosterkomponisten, S. 102. Vergleiche auch die Auflistung der musikalischen Gestaltung liturgischer Feiern bei Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 231-308. Hier werden auch Aufführungen von Marianischen Antiphonen zu Laudes (S. 234) und Komplet (S. 243-251, 276-281), sowie zu einer Auferstehungsprozession (S. 255) erwähnt.

²³ Riedel, Klosterkomponisten, S. 106.

²⁴ Haspel, Mozarts Vespermusiken, S. 43.

²⁵ Tabelle nach Riedel, Mozarts Kirchenmusik. Liturgische Funktion – musikalische Tradition – historische Position, S. 31. Siehe auch ders., Mozarts Kirchenmusik, S. 29 und ders., Gattungen, Stilarten und liturgische Funktion, S. 36. Herrn Professor Dr. Riedel sei für die Erlaubnis zur Veröffentlichung herzlich gedankt.

²⁶ In den monastischen Vespren werden nur vier Psalmen gesungen.

²⁷ In den Sonntagsvespern trat der Psalm 113 *In exitu Israel* an diese Stelle.

²⁸ Die besondere Pflege der Musik von J. M. Haydn in Göttweig ist auf die persönliche Beziehung Haydns zum Stift und seinen Schüler P. Virgil Fleischmann zurückzuführen. Riedel, Michael Haydn, S. 178.

²⁹ Ebd., S. 178-185.

<i>Alma redemptoris mater</i>	In Circumcisione Domini (1.1.1848) In Epiphaniae Domini (6.1.1830; 6.1.1848) (1.12.1848)
<i>Ave regina coelorum</i>	S. Benedicti (21.3.1848) Dominica Resurrectionis (26.3.1815)
<i>Regina coeli</i>	In Annuntiatione B.M.V. (3.4.1815) Dominica Pentecostes (14.5.1815)
<i>Salve regina</i>	In Festo SS. Corporis Christi (22.6.1848) SS. Petri et Pauli (29.6.1830; 29.6.1848) In Commemoratione S. Benedicti (11.7.1830) In Nativitate B.M.V. (8.9.1815; 8.9.1830; 8.9.1848) In Festo Nominis B.M.V. (12.9.1830) In Conceptione Immaculata B.M.V. (8.12.1848) S. Stephani (26.12.1815)

Vergleichbare Aufführungstraditionen sind auch für Salzburg im 18. Jahrhundert anzunehmen. Vor allem in der Woche nach dem Fest des heiligen Nepomuk (16. Mai), an dem der Fürsterzbischof in seine Sommerresidenz Schloss Mirabell umzog, wurden die Vespren besonders prächtig gefeiert. Wolfgang Amadeus Mozarts rät seiner Schwester Nannerl in einem Brief aus Italien vom 19. Mai 1770: „gehe fleißig ins Mirawell in die liteniaen, und höre das Regina coeli oder das salve regina.“³⁰

Die Marianischen Antiphonen gehören wie die Litaneien, das *Te Deum* und der Psalm 50 zu den Texten, die außer in der Liturgie auch zu anderen Gelegenheiten, wie etwa Andachten, erklangen. Gerade das *Salve regina* erfreute sich in der volkstümlichen Frömmigkeit besonderer Beliebtheit und erfuhr in diesem Rahmen eine breite Pflege. Selbstverständlich spiegelt sich der nichtliturgische Rahmen in den meisten der Kompositionen wider: Sie haben häufig eine einfache Besetzung (Kirchentrio und eine Solostimme oder Chor), verwenden Terz- oder Sextkopplungen in den Oberstimmen und zeigen insgesamt eine anspruchslos schlichte musikalische Gestaltung.

³⁰ Wolfgang Amadeus Mozart an seine Schwester, Briefbeilage vom 19. Mai 1770; Briefe und Aufzeichnungen 1, Nr. 184, Zeile 117f. Vergleiche hierzu auch die ersten Aufführungen von Haydns *Regina coeli* MH 80 und Mozarts *Regina coeli* KV 108 (S. 79f und S. 204f).

2.2 DIE TEXTE

2.2.1 *Alma redemptoris mater*

Zu den ältesten der heute noch gebräuchlichen Marianischen Antiphonen³¹ gehört neben dem *Salve regina* das *Alma redemptoris mater*. Erstmals ist es in einem französischen Antiphonar des Pariser Klosters St. Maur-des-Fossés aus dem 12. Jahrhundert belegt,³² der Text war aber wohl schon im Frankreich der späten Karolingerzeit bekannt.³³ Als Verfasser des *Alma redemptoris mater* galt lange Zeit der Mönch Hermannus Contractus († 1054);³⁴ seine Autorschaft wird in jüngster Zeit stark bezweifelt.³⁵

Der Text des *Alma redemptoris mater* ist in sechs daktylischen Hexametern abgefasst:³⁶

- ◡ ◡ - - - - - - ◡ ◡ - X
Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli
- ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - X
Porta manes, et stella maris, succurre cadenti,
- ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - X
Surgere qui curat, populo: tu quae genuisti,
- - - - - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - X
Natura mirante, tuum sanctum Genitorem:
- ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - X
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
- - - - ◡ ◡ - - - - - ◡ ◡ - X
Summens illud Ave, peccatorum miserere.

Die Endassonanzen bzw. Endreime der Verse 1-3 schließen alle auf „-i“, die der Verse 5-6 dagegen auf „-re“. Die beiden letzten Verse sind inhaltlich

³¹ Zu den gregorianischen Melodien vergleiche unten (2.3.1 Einstimmigkeit).

³² Hs. 12044; Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 348.

³³ Vergleiche Abbo von Saint-Germain, *Bella Parisi ac urbis I*, S. 314ff, S.342ff, S. 350; zitiert nach Pörnbacher, *Alma redemptoris mater*, S. 104.

³⁴ Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 348; Weißenböck, *Alma Redemptoris Mater*, S. 93; Lausberg, *Alma Redemptoris Mater*, Sp. 104; Pörnbacher, *Alma redemptoris mater*, S. 104.

³⁵ Pörnbacher (*Alma redemptoris mater*, S. 104) bemerkt: „Seit Guilelmus Durandus d.Ä. im *Rationale* und Caesarius v. Heisterbach fälschlicherweise Hermann v. Reichenau zugeschrieben.“ Auch Heinz, *Marianische Schlußantiphon*, S. 348f.

³⁶ Der Text des *Alma redemptoris mater* wie auch der drei weiteren Marianischen Antiphonen ist den Aufsätzen von Andreas Weißenböck (*Alma Redemptoris Mater*, S. 93; *Ave, Regina caelorum*, S. 39; *Regina caeli laetare*, S. 63; *Salve regina*, S. 167) entnommen. Herrn Prof. Dr. Heinz Hofmann, Tübingen, danke ich für die Hilfe bei der Metrisierung des Textes.

durch ein Enjambement verbunden. Der vierte Vers steht separat zwischen diesen beiden Versblöcken.

Der Text des *Alma redemptoris mater* greift den Zeitraum im Kirchenjahr, dem die Antiphon zugeordnet ist (erster Advent bis zum Fest Purificatio), auch gedanklich in Form des Advents- und Weihnachtsgeschehens auf: Maria wird in erster Linie als Mutter Christi angesprochen. So weist das „Redemptoris Mater“ für Maria auf die Bezeichnung Christi als „Redemptor gentium“ im ambrosianischen Adventshymnus hin.³⁷ Sie repräsentiert die geöffnete Himmelspforte und hat nach der Verkündigung des Erzengels Gabriel, dem Adventsmotiv schlechthin, ihren Sohn geboren. Deshalb ist sie schon jetzt „Mittlerin“ zwischen Gott und den Menschen, die um ihr Erbarmen bitten. Das *Alma redemptoris mater* steht sowohl gedanklich als auch hinsichtlich der Formulierungen und der Übernahme einiger Begriffe („Maris stella“, „Dei Mater alma“, „Summens illud Ave Gabrielis ab ore“) mit dem Marienhymnus *Ave maris stella* in enger Verbindung.³⁸

2.2.2 *Ave regina coelorum*

Auch das *Ave regina coelorum* ist in der bereits erwähnten französischen Handschrift aus St. Maur-des-Fossés belegt,³⁹ es bildet gemeinsam mit dem *Regina coeli* das jüngere Paar der Marianischen Antiphonen.⁴⁰ Ursprünglich war das *Ave regina coelorum* wohl Bestandteil eines Reimofficiums, wie aus der metrischen Struktur mit regelmäßigen Acht- und Neunsilblern und dem Paarreim⁴¹ erkenntlich ist:⁴²

*Ave, Regina caelorum,
Ave, Domina Angelorum,
Salve, radix, salve, porta,
Ex qua mundo lux est orta.*

*Gaude, Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa:
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.*

³⁷ Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 349.

³⁸ Pörnbacher, *Alma redemptoris mater*, S. 104.

³⁹ Im Pariser *Antiphonar* von St-Maur-des-Fossés (Handschrift 12044, fol. 177). Wagner, Einführung, Bd. I, S. 157; Bernt, *Ave, regina coelorum*, S. 321; Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 350.

⁴⁰ Huebner, *Regina caeli*, S. 435.

⁴¹ Die Endassonanzen in den Versen 3-8 stimmen vollkommen überein.

⁴² Man denke in diesem Zusammenhang auch an die aufblühende Tropen- und Sequenzendichtung im 10.-12. Jahrhundert, dem Zeitraum der Entstehung des *Ave regina coelorum*. Weißenböck, *Ave, Regina caelorum*, S. 39.

Die vier Doppelzeilen werden jeweils durch ein Grußwort eingeleitet: „Ave“, „salve“, „gaude“, „vale“. Die ersten beiden Verse sind mit der Wiederholung des Einleitungswortes „ave“ und einem zusätzlichen Binnenreim („regina“ – „domina“) parallel gebaut: Auf das „Ave“ folgt ein dreisilbiges Substantiv mit dazugehörigem Genitiv; inhaltlich steht diese Doppelzeile dem Parallelismus membrorum der Psalmen nahe. Die gleichmäßige Anordnung wird auch in der sich anschließenden Zeile übernommen. Die Wirkung verstärkt sich an dieser Stelle, da die Kombination des Grußworts „salve“ mit einem zweisilbigen Substantiv („salve radix, salve porta“) innerhalb eines einzigen Verses abläuft.⁴³ Auch in der zweiten Strophe bleibt die Betonung der Einleitungsworte erhalten; hier erfolgt die Akzentuierung durch Alliteration, die am Beginn, am Ende und wiederum am Beginn eines Wortes erscheint: „Gaude Virgo gloriosa“ (Vers 5) und „Super omnes speciosa“ (Vers 6). Die Formulierung „vale, o valde decora“ aus Vers 7 setzt dieses Schema fort.

Inhaltlich nimmt der Text nur im vierten Vers auf die liturgische Stellung der Antiphon Bezug: Der Gedanke des Lichtes („ex qua mundo lux est orta“) kann im Zusammenhang mit Mariae Lichtmess, dem Tag innerhalb des Kirchenjahres, an dem die Antiphon erstmals angestimmt wird, gesehen werden.⁴⁴ Die Darstellung Mariens als Gottesmutter der Schmerzen (mater dolorosa) entsprechend der Septuagesimal- und Quadragesimalzeit fehlt allerdings vollkommen.⁴⁵ Stattdessen wird sie als Himmelskönigin und Herrscherin der Engel angerufen, eine Konnotation, die auf die ursprüngliche Funktion des *Ave regina coelorum* als Officiumsantiphon für das Fest Mariae Himmelfahrt zurückzuführen ist.

2.2.3 *Regina coeli*

Das *Regina coeli* besitzt nicht nur den kürzesten Text,⁴⁶ sondern stellt auch den jüngsten der zu besprechenden marianischen Gesänge dar. Es ist erstmals als Antiphon nach dem *Magnificat* der Oktav von Ostern in einem Rö-

⁴³ Das letzte „salve“ hätte auch durch ein schlichtes „et“ ersetzt werden können; die Wiederholung des Grußes unterstreicht aber die fast hymnische Haltung der Antiphon und führt die Achtsilbigkeit der Verse regelmäßig fort. Zur musikalischen Auflösung der Verse 2 und 8 in die Neunsilbigkeit siehe weiter unten.

⁴⁴ Heinz, Marianische Schlußantiphon, S. 350.

⁴⁵ Vergleiche dazu auch die verschiedenen aus der Kunstgeschichte bekannten Typen der Mariendarstellung: Ströter-Bender, Muttergottes.

⁴⁶ Weißenböck (Regina caeli, S. 64) erwähnt die Kürze als eine „besondere Eigenschaft der österlichen Officiumsform.“

mischen *Antiphonar* von St. Peter nachweisbar, das in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, frühestens aber nach 1171 datiert wird und sowohl den Text als auch die Melodie überliefert.⁴⁷ Der Verfasser von Melodie und Dichtung des *Regina coeli* ist unbekannt, die *Legenda aurea* berichtet über die angeblich himmlische Überlieferung durch Engel, die den Text Papst Gregor während einer Bittprozession in Rom vorsangen. Maßgeblich wurde sie von dem Franziskaner Haymo van Faversham († 1244) verbreitet.⁴⁸

Regina caeli, laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

Inhaltlich nimmt der Text eindeutig Bezug auf die liturgische Stellung der Antiphon, die Osterzeit: Nicht nur die Schilderung der Auferstehung Christi, sondern auch das wiederholte „alleluia“ sind kennzeichnend für die Osterliturgie. Die Silbenzahl (jeweils zuzüglich dem viersilbigen „alleluia“) der einzelnen Verse ist unterschiedlich (Vers 1: 8; Vers 2: 10; Vers 3: 8 und Vers 4: 7 Silben), das erste Verspaar endet mit einem Paarreim: „laetare“ – „portare“. Durch den mit dem Jubelruf „alleluia“ jeweils identischen Abschluss jeder Zeile erscheint die Architektur des *Regina coeli* gleichmäßig und ausgewogen.

Vorlage für das *Regina coeli* war wohl der Weihnachtshymnus *Maria Virgo* des 11. Jahrhunderts, zu dem auffallende Übereinstimmungen bestehen.⁴⁹ Dies zeigt sich nicht nur in der gleichen inhaltlichen Intention, sondern auch in der Übernahme einzelner Worte („laetare“, „meruisti“, „portare“) und demselben Endreim der ersten beiden Verse („laetare“ – „portare“):

Maria Virgo, semper laetare
Quae meruisti Christum portare
Caeli et terrae conditorem
Quae de tuo utero protulisti
Mundi salvatorem.

⁴⁷ Vat.lat. 476. Auch in einem Franziskanerantiphonar von 1235, das sich heute in den Beständen des St. Anna-Klosters in München befindet. Huebner, *Regina caeli*, S. 435 und Maas-Ewerd, *Regina caeli*, S. 437. Wagners (Einführung, Bd. I, S. 157) Datierung „um 1200“ ist somit überholt.

⁴⁸ Heinz, *Marianische Schlußantiphon*, S. 352.

⁴⁹ Diese Entdeckung verdankt die Forschung Clemens Blum SJ. Heinz, *Marianische Schlußantiphon*, S. 352.

2.2.4 *Salve regina*

Unter den vier Marianischen Antiphonen stellt das *Salve regina* wohl den bekanntesten Text dar. So ist es auch nicht verwunderlich, dass mehrere Melodiefassungen existieren⁵⁰ und die Diskussion über die Autorschaft des Textes am ausgeprägtesten geführt wird. Als Verfasser wurden Hermannus Contractus, Bischof Petrus Martínez de Mansoncio von Compostella, der heilige Bernhard von Clairvaux sowie Adhemar von Monteil, Bischof von Le Puy-en-Velay in Betracht gezogen. Für jeden der potentiellen Autoren findet sich mindestens ein Befürworter. In der aktuellen Diskussion wird zunehmend dazu übergegangen, den Forschungsstand zu referieren und von einer eindeutigen Zuweisung Abstand zu nehmen.⁵¹ Unbestritten ist jedoch die Entstehung des *Salve regina* im 11. Jahrhundert;⁵² wobei erst mit dem 12. Jahrhundert die schriftliche Überlieferung einsetzt.⁵³

Das *Salve regina*, der längste Text der vier Marianischen Antiphonen, besteht aus drei unterschiedlich langen Doppelzeilen und einem abschließenden Vers:

Salve, Regina, mater misericordiae;

Vita, dulcedo et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exsules filii Hevae.

Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!

⁵⁰ Vergleiche dazu Büttner, *Zur Geschichte*, S. 257-270.

⁵¹ Die Verwirrung um die Autorschaft wird an zwei Beispielen besonders offensichtlich: Wagner nennt in seinem Aufsatz „Das *Salve regina*“ von 1903 den Bischof Adhemar als Verfasser (*Salve regina*, S. 70), in seiner Einführung in die gregorianischen Melodien von 1911 dagegen Hermann Contractus, ohne allerdings seine frühere Zuschreibung zu erwähnen oder gar zurückzunehmen (Einführung, Bd. I, S. 197). Im Artikel „*Salve regina*“ des *Marienlexikons*, dem jüngsten Beitrag über die Antiphon, wird im Abschnitt „I Musikwissenschaft“ von Dietmar von Huebner das *Salve regina* dem Bischof Adhemar zugeschrieben (S. 648), im darauffolgenden „II Liturgiewissenschaft“ von Theodor Maas-Ewerd nach „gegenwärtigem Forschungsstand“ Bernhard von Clairvaux (S. 649).

⁵² Huebner, *Salve Regina*, S. 648; Maier, *Salve regina*, S. 2; Weißenböck, *Salve Regina*, S. 167; Kohlmayr, *Salve regina*, S. 212.

⁵³ Handschrift der Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 390, Zusatzblatt des 12. Jahrhunderts. Wagner, *Salve regina*, S. 71; Artikel *Salve regina*, in: Riemann Sachteil, S. 835. Bretschneider (*Marianische Antiphonen*, Sp. 1358) nennt ein auf Geheiß von Bernhard von Clairvaux um 1140 redigiertes Zisterzienserantiphonar als erste Quelle.

Wenngleich einige Endassonanzen (siehe unten) übereinstimmen, so liegt beim *Salve regina* kein gewöhnliches Reimschema vor, sondern „Prosa in gehobener Form.“⁵⁴

Im ersten Abschnitt (Verse 1, 2) wird die Gottesmutter Maria begrüßt. Auffällig ist hier – abgesehen vom inhaltlichen Parallelismus membrorum – die formal übereinstimmende Gliederung:⁵⁵ Der Doppelvers beginnt mit zwei Worten, die zwei und drei Silben umfassen („salve regina“ – „vita dulcedo“), und wird zusätzlich durch den umrahmenden Gruß „salve“ zusammengehalten. Ursprünglich war auch die Silbenzahl der ersten beiden Verse äquivalent, doch durch die Tropierung „mater misericordiae“ wurde die Silbenzahl von elf auf dreizehn Silben erweitert.⁵⁶ Die beiden folgenden Abschnitte entfernen sich vom anfänglich parallelen Aufbau: Die Verse 3/4 beginnen beide mit der Anrufung Mariens „ad te“, die sich aber in der Form des nachfolgenden Verbuns unterscheidet: „clamamus“ bzw. „suspiramus“. In dem für das *Salve regina* so typischen „Wir-Stil“⁵⁷ wenden sich die Betenden an die Muttergottes und bitten sie, ihnen beizustehen (Verse 3-6). Das letzte Doppelverspaar (5/6) beginnt zwar jeweils mit einem „e-“Laut („eia ergo“ – „et Jesum“), ist aber weder inhaltlich noch formal parallel gebaut. Nur die Endassonanzen „-ae“ bzw. „-e“ stimmen mit den vorausgegangenen vier Versen überein („misericordiae“ – „salve“ – „Hevae“ – „valle“ – „converte“ – „ostende“). Im Schlussvers wird schließlich nochmals der Gruß an Maria wiederaufgegriffen. Hier lassen sich erneut der identische Beginn, nun innerhalb eines Verses, („o“ + zweisilbiges Adjektiv), der Endreim „-ia“ zwischen „pia“ und „Maria“, sowie die ursprünglich gleiche Silbenzahl der beiden Verszeilen (6 + 6 Silben) feststellen, die dann durch die Tropierung „Virgo“ (siehe oben) auf acht Silben erweitert wurde.

Die Beliebtheit des Textes, der die „hymnische und deprecative Gebetform“⁵⁸ vereinigt, wird deutlich, wenn man die Überlieferungsgeschichte des *Salve regina* betrachtet. Aus dem 12. Jahrhundert sind zahlreiche Tropierungen bekannt.⁵⁹ Im 15. Jahrhundert, dem Zeitalter innigster Marienfrömmig-

⁵⁴ Kohlmayr, *Salve regina*, S. 212.

⁵⁵ Vergleiche zur detaillierten Analyse des Textes: Büttner, *Zur Geschichte*, S. 295f.

⁵⁶ Die heute gebräuchliche Fassung der Antiphon ist erst seit 1340 bekannt. Im *Horarium Codex Oxoniensis* Misc.liturg. 104, der das Brevier der Römischen Kirche im 14. Jahrhundert verbreitete, erschien erstmals der vollständige Text mit den Tropierungen „Salve, Regina, mater misericordiae“ (Vers 1) und „O dulcis Virgo Maria“ (Vers 7). Wagner, *Salve regina*, S. 88 und Huebner, *Salve Regina*, S. 648.

⁵⁷ Kohlmayr, *Salve regina*, S. 212.

⁵⁸ Weißenböck, *Salve Regina*, S. 167.

⁵⁹ Wagner, *Salve regina*, S. 88 und Melnicki/Huebner, *Antiphonen*, S. 174. Siehe auch Kapitel 2.1 Der liturgische Hintergrund.

keit, belegen zahlreiche Paraphrasen und volkssprachliche Übersetzungen⁶⁰ die zunehmende Herauslösung aus dem liturgischen Zusammenhang. Es entstanden sogenannte „Salve-Andachten“, bei denen die Marianische Antiphon *Salve regina* eine zusätzliche, den Text umrahmende Antiphon erhielt.⁶¹ Darüber hinaus sind *Salve*-Bruderschaften, *Salve*-Stiftungen und *Salve*-Glocken aus dem 15. Jahrhundert bekannt.⁶² Orgelbearbeitungen zum Alternativ-Vortrag des *Salve regina* gibt es von Hans Kotter, Arnolt Schlick und Paul Hofhaimer.⁶³

⁶⁰ Hans Sachs: „Salve ich grües dich schone/regina in dem drone“ von 1515 (Maier, *Salve regina*, S. 24). Heinrich von Laufenberg: „Bist begrüßt maget reine“; „Frauen herzen wir dich grüßen“ (D-Mbs Clm 5023).

⁶¹ Kohlmayr, *Salve regina*, S. 214.

⁶² Ebd.

⁶³ Artikel *Salve regina*, in: Riemann Sachteil, S. 836. Vergleiche auch Schmid, Dürer und die Musik, S. 146f.

2.3 DER MUSIKHISTORISCHE HINTERGRUND

Neben den mehrstimmigen Vertonungen der Marianischen Antiphonen blieben die einstimmigen gregorianischen Melodien in der Liturgie stets in Gebrauch. Eine verstärkte Rückbesinnung auf den Choral lösten die kirchenmusikalischen Reformen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aus. Als cantus firmus fand die Einstimmigkeit gelegentlich Eingang in mehrstimmige Vertonungen.⁶⁴

2.3.1 Einstimmigkeit

a. *Alma redemptoris mater*

Die ältere einstimmige Melodie⁶⁵ des *Alma redemptoris mater* steht im fünften Kirchenton mit durchgehender Erniedrigung des Tones h zum b.⁶⁶

Die vier Teile der Antiphon sind in der modernen Ausgabe durch einfache Doppelstriche abgesetzt, auch im Salzburger *Antiphonale* von 1705 werden kleinere Sinneinheiten durch Gliederungsstriche unterteilt. Charakteristisch für die einstimmige Melodie des *Alma redemptoris mater* ist ein überwiegend syllabisch textierter Melodieverlauf, der von wenigen zwei- oder dreitönigen Ligaturen unterbrochen wird. Lediglich an einigen Stellen finden sich größere Melismen, die meist auf der Paenultimasilbe der Worte liegen: „Alma“, „porta manes“, „tu“, „natura“, „Virgo“. Besonders hervorgehoben wird „Virgo“ durch den Beginn auf dem Hochton f¹, der bereits vorher im Einleitungsmelisma („Alma“) sowie auf den Melismen von „per“, „stella“, „tu“, „posterius“ erreicht worden war.

Während die ersten beiden Abschnitte⁶⁷ jeweils mit einem Melisma auf dem ersten Wort („Alma“ und „porta“) auf dem Ton f einsetzen, beginnt der dritte Abschnitt eine Quinte höher mit dem Ton c¹ in zunächst syllabischer Fortschreitung („surgere qui“). Um eine Hilfslinie zu vermeiden, wurde in der vorliegenden Ausgabe an dieser Stelle die Schlüsselung um eine

⁶⁴ Vergleiche Kapitel 3.3.2.a. Gregorianischer Choral.

⁶⁵ Ich beziehe mich bei der Beschreibung der Melodien aller Marianischen Antiphonen primär auf die Ausgabe des in Salzburg 1705 gedruckten *Antiphonale* (D-Mbs ESlg/2 Liturg. 31). Bei gravierenden Unterschieden ziehe ich aber auch das *Antiphonale Monasticum* heran.

⁶⁶ Artikel Kirchentöne, in: Riemann Sachteil, S. 456.

⁶⁷ Bei der Unterteilung der Abschnitte beziehe ich mich auf die metrische Gliederung durch Hexameter.

Linie nach unten verschoben, da die Melodie zunächst absteigt, dann im zweiten Teil dieser Passage bis zum g¹, dem höchsten Ton der Antiphon, wieder aufsteigt. So wird musikalisch verdeutlicht, dass die Textaussage an dieser Stelle äußerst wichtig ist: „Tu quae genuisti“ („Du, die geboren hat“) – dies ist der Kern der Weihnachtsbotschaft.

ANTIPHONA à VESPERIS ANTE DOMINICAM I. Adventûs, ús-
que ad PURIFICATIONEM inclusive.



Abb. 1: *Antiphonale*, Salzburg 1705 (D-Mbs ESlg/2 Liturg. 31), *Alma redemptoris mater*

Das bemerkenswerteste Melisma findet sich gleich zu Beginn der Antiphon: Die erste Silbe des „Alma“ wird mit zwölf Tönen verziert, welche die ganze Oktave der lydischen Tonart (f-f¹) durchschreiten und schließlich auf dem Quintton c¹ stehen bleiben. Während im vorliegenden *Antiphonale* auf die zweite Silbe („alma“) ein viertöniges Melisma (a-g-a-b) folgt, steht im *Antiphonale Monasticum* der schlichte Einzelton a, der einen noch größeren Kontrast zum vorausgegangenen ausgedehnten Melisma darstellt. Die „alma“-Verzierung gehört zu den prachtvollsten Melismen innerhalb der Mariani-schen Antiphonen. Sie bleibt auch in der neu geschaffenen jüngeren Melo-die in cantu simplici erhalten, wenngleich auf fünf Töne reduziert. Aber der

dynamische Aufschwung des Beginns, der schon in der älteren Fassung so eindrucksvoll erscheint, findet sich auch dort wieder.

Wie schon der Titel in *cantu simplici* aussagt, vereinfacht diese Melodie die ursprüngliche Version. Die Fortschreitung ist hier fast durchgehend syllabisch; das *Punctum* wird als hauptsächliches Notenzeichen verwendet. Abgesehen von der beschriebenen „*alma*“-Verzierung sind weitere, zweitönige Melismen äußerst sparsam in den Schlussabschnitt der Antiphon gesetzt. Sie finden sich auf „*genitorem*“, „*peccatorum*“ und „*miserere*“. Während in der älteren Version an der betreffenden Position bei „*peccatorum*“ und „*miserere*“ ein dreitöniges Melisma erklang, wird nun auf „*genitorem*“ eine Binaría und ein *Punctum* gesungen. Die neuere Melodiefassung scheint sich bei den Melismen nicht immer an der älteren Version orientiert zu haben, doch lassen sich einige Übereinstimmungen finden: Die hohe Lage bleibt ebenfalls auf die Worte „*tu quae genuisti*“ beschränkt, die Tonfolge steigt bis zum Hochtón *d*¹ auf („*genuisti*“), der schon zuvor auf „*populo*“ erstmals erklungen war. Bei den übrigen Passagen wie auch an einigen weiteren Stellen, die mit dem Ton *c*¹ beginnen, verläuft die Melodie mit einem Skalenabschnitt abwärts.⁶⁸ Zum letzten Mal wird das *c*¹ beim abschließenden „*peccatorum*“ intoniert. Nun erscheint die Skala vollständig (*c*¹-*c*) und wird durch Wechseltonverzierungen („*peccatorum miserere*“) ergänzt. Dieser Abschluss bildet ein Pendant zum einprägsamen fünftönigen Melisma am Beginn der Antiphon und umrahmt somit das Stück mit einem ähnlich geformten melodischen Element.

b. *Ave regina coelorum*

Die ältere einstimmige Melodie des *Ave regina coelorum* pendelt zwischen sechstern und transponiertem achtem Kirchenton (*tonus mixtus*).⁶⁹ Wiederum ist ein *b* vorgezeichnet, doch nun ist der Ton *e* labil: Er wird zweimal durch ein *b* zum *es* erniedrigt („*ex qua mundo*“ und „*super omnes*“).

Die acht Verse beginnen und enden jeweils mit dem Ton *f*. Nur der Übergang zum letzten Vers stellt eine Ausnahme dar, da Schluss- und Initialton hier *a* lauten.

⁶⁸ So bei „*stella maris*“, „*natura mirante*“, „*Virgo prius*“ und „*Gabrielis ab ore*“ (mit Terzsprung zu Beginn).

⁶⁹ Für den Hinweis danke ich P. Petrus Eder.

Dem durch Paarreim gegliederten Text steht eine freier gehaltene musikalische Form gegenüber. Die Verse 1 und 2 sind entsprechend dem Parallelismus membrorum musikalisch ebenfalls identisch gestaltet. Es folgen mit den Versen 3 und 4 zwei neue Melodieglieder, von denen das erste zunächst bis zum Hochtön c^1 („radix“) aufsteigt und anschließend wieder zur Finalis f zurückkehrt. In etwas veränderter Form erklingt es erneut in Vers 5 und in der Originalgestalt wieder in Vers 7 (der Schlusston a liegt hier eine Terz höher). Das zweite neue Melodieglied (Vers 4), das beinahe den gesamten Ambitus von c bis b ausschöpft, erscheint nochmals in Vers 6 und im Abschlussvers 8, wobei der Beginn hier abgeändert ist. Bei der zweiten Strophe stellt sich also dem vom Text bestimmten Paarreim (AABB) ein musikalischer Kreuzreim (ABA'B') entgegen, der auf bereits bekanntes Material aus der ersten Strophe zurückgreift.

**ANTIPHONA POST PURIFICATIONEM, ID
EST, à FINE COMPLETORIJ ILLIUS DIEI, USQUE AD
FERIAM V. IN COENA DOMINI EXCLUSIVE.**

A ve Re gi na cœ lo rum, A ve Do mina An ge-
lo rum: fal ve radix fal ve porta, Ex qua mun do
lux est or ta: gaude vir go glo - ri o fa, fu - per
Om nes spe ci o - fa, va - le ô val de de cō ra,
Et pro no bis Christum ex o - ra.

Abb. 2: *Antiphonale*, Salzburg 1705 (D-Mbs ESlg/2 Liturg. 31), *Ave regina coelorum*

Im Salzburger *Antiphonale* von 1705 ist das Begrüßungswort des ersten Verses „ave“ noch durch einen zusätzlichen Doppelstrich graphisch abgesetzt. Wie bereits in den Versen 1-3 (siehe oben) wird auch das Grußwort „vale“ in Vers 7 hervorgehoben.⁷⁰ Eine der Zentralaussagen des Textes, der auch im *Alma redemptoris mater* Bedeutung beigemessen wurde, steht erneut im Vordergrund: Die Fürsprache der Muttergottes, beim *Ave regina coelorum* im

⁷⁰ Die Melismen von „salve“ und „vale“ stimmen überein.

Verbum „exora“ erkennbar, einem der in dieser Antiphon auffallend einprägsam verwendeten Topoi mittelalterlicher Mariencharakteristik, wird durch ein Melisma⁷¹ hervorgehoben.

Die jüngere in *cantu simplici*-Fassung der Marianischen Antiphon entspricht durch die durchgehende Verwendung der Tonstufe b mehr den modernisierten Figuraltonarten als dem System der traditionellen Kirchentonart (VI. Kirchenton). Dem Paarreim des Textes (AABB) steht hier ein musikalisches Kreuzschema (ABAB) gegenüber, das in der zweiten Strophe freier gestaltet ist.⁷²

Durch die syllabische Textdeklamation tritt die Textaussage noch stärker in den Vordergrund. Wie schon bei der älteren Version wird hier wiederum die letzte Doppelzeile betont: Die einzigen Melismen der Antiphon sind auf „decora“ und „nobis“ platziert, wobei das letzte Wort sich durch das nur an dieser Stelle berührte d¹, den höchsten Ton des Stückes, auszeichnet. Erneut erhalten auch die Rahmenwörter dieser letzten Doppelzeile besondere Bedeutung: Auf „vale, o valde decora“ wiederholt sich ein absteigendes Dreitonmotiv (b-a-g), das „exora“ erhält durch ein Doppel-Punctum auf der Paenultima eine Längung.

c. *Regina coeli*

Die ältere Melodie des *Regina coeli* zeichnet sich durch äußerst virtuose Melismen aus, die neben der ansonsten vorwiegend syllabischen Deklamation des Textes besonders eindrucksvoll wirken. Das erste Melisma auf der vorletzten Silbe des Wortes „laetare“ ist achttönig und dient nicht nur der Akzentuierung des Wortes, sondern drückt auch dessen Inhalt aus: Freude und Jubel. In den folgenden beiden Verszeilen treffen zwei große Melismen mit jeweils sechs Tönen zur Antepaenultima und Paenultima von „portare“ (Vers 2) auf zwei viertönige innerhalb des „alleluia“ (Vers 3). Bei diesem letztgenannten trennt ein auffälliger Quintfall c¹-f die beiden Teile der Verzierung. Bemerkenswert schlicht fällt die Deklamation des „sicut dixit“ (Vers 4) mit einem Quintfall⁷³ zu Beginn aus; er bildet ein Gegenstück zum

⁷¹ Dieses Melodiephrase erklang bereits bei „angelorum“, „est orta“ und „speciosa“, also am Schluss jedes Doppelversikels.

⁷² Die Verse 6 und 8 haben eine ähnliche Melodie.

⁷³ Der Quintfall hat dieselben Töne wie derjenige auf „alleluia“: c¹-f. Vergleiche auch die Beschreibung der Melodie in *cantu simplici*.

aufsteigenden Quintsprung auf „quia“ im ersten Vers. Noch ein drittes Mal erklingt das Intervall der Quinte zu Beginn der letzten Zeile auf „ora“ in fallender Gestalt – wiederum ein Wort, das durch seine Aussage hervorhebenswert erscheint.

ANTIPHONA A COMPLETORIO SAB- BATI SANCTI, USQUE AD NONAM SABBATI POST PENTECOSTEN INCLUSIVE

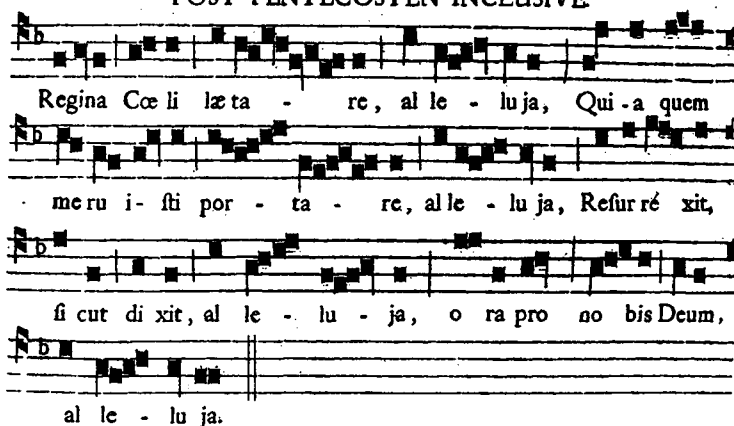


Abb. 3: *Antiphonale*, Salzburg 1705 (D-Mbs ESlg/2 Liturg. 31), *Regina coeli*

Als einzige der Marianischen Antiphonen zeigt das *Regina coeli* in der Fassung in cantu simplici eine kontinuierlich fortschreitende syllabische Textdeklamation, die allein das Punctum als Notenwert verwendet. Zwei melodische, häufig wiederkehrende Elemente fallen auf: Zum einen ein Skalenausschnitt, der die Töne b-a-g-f umfasst. Er begegnet erstmals vollständig beim „alleluia“ des ersten Verses, dann wieder beim zweiten Vers. Auch der vierte Vers schließt auf diese Weise, allerdings schon während der Textdeklamation auf „nobis Deum“. Unvollständig erscheint der Skalenausschnitt hingegen beim „laetare“ (Vers 1), diesem nur dreisilbigen Wort fehlt der Ton f. Auf „meruisti“ ist der Skalenausschnitt um eine Terz nach oben (d¹-c¹-b-a) transponiert und beim „alleluia“ des dritten Verses begegnet er wiederum transponiert, allerdings in nunmehr aufsteigender Form (g-a-b-c¹). Das zweite melodische Element ist das Intervall der Quinte, das – wie bereits erwähnt – schon in der älteren Fassung des *Regina coeli* auffallend hervortrat. Es ist bezeichnend, dass diese Quinte auch in der in cantu simplici-Melodie in steigender oder fallender Gestalt nur an den Stellen auftritt, wo sie bereits von der früheren Version her bekannt war: „quia“ (Vers 2), „sicut“ (Vers 3) und „ora“ (Vers 4).

Darüber hinaus können weitere Übereinstimmungen zwischen den beiden Vertonungen beobachtet werden. Bis zum Schluss des ersten Verses sind beide Versionen grundsätzlich ähnlich gebaut. Die ältere Fassung verziert allerdings das „coeli“ mit einem zweitönigen Melisma und das „laetare“ mit dem oben besprochenen größeren Melisma. Am melodischen Gerüst ändert sich dadurch aber nichts. Zu Beginn des zweiten und auch des vierten Verses ähneln sich die beiden Melodien an den Stellen „quia quem“ (Vers 2) und „ora pro“ (Vers 4); die ältere Version schmückt dabei einige Töne zusätzlich mit Melismen aus. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung des dritten Verses: „resurrexit, sicut dixit“: Auf das „resurrexit“ fällt in der älteren Fassung zwar wiederum ein Melisma, doch der signalhafte Quintsprung der zweiten Satzhälfte bleibt unüberhörbar erhalten.

Ein Vergleich beider Fassungen des *Regina coeli* zeigt, dass dem Verfasser der in cantu simplici-Melodie die ältere Version sicherlich bekannt war und sie ihm als Vorlage für die Umgestaltung diente. Die neue Version stellt die Textdeklamation in den Vordergrund, lässt den melodischen Verlauf von einigen Vereinfachungen abgesehen aber im Gerüst unangetastet.

d. *Salve regina*

Die ältere Fassung der *Salve regina*-Melodie steht im ersten Kirchenton (dorisch). Alle Verse schließen auf der Finalis d, nur die dritte und vierte Zeile enden mit dem Ton h.

ANTIPHONA A I. VESPERIS SS:
TRINITATIS, USQUE AD NONAM SABBATI
ANTE ADVENTUM.

Sal ve Re gi - na Mater mi feri cor di æ, vi - ta
dul ce - do, & spes no stra sal - ve, Ad te
clama - mus exu - les ti - li j E - vz. Ad

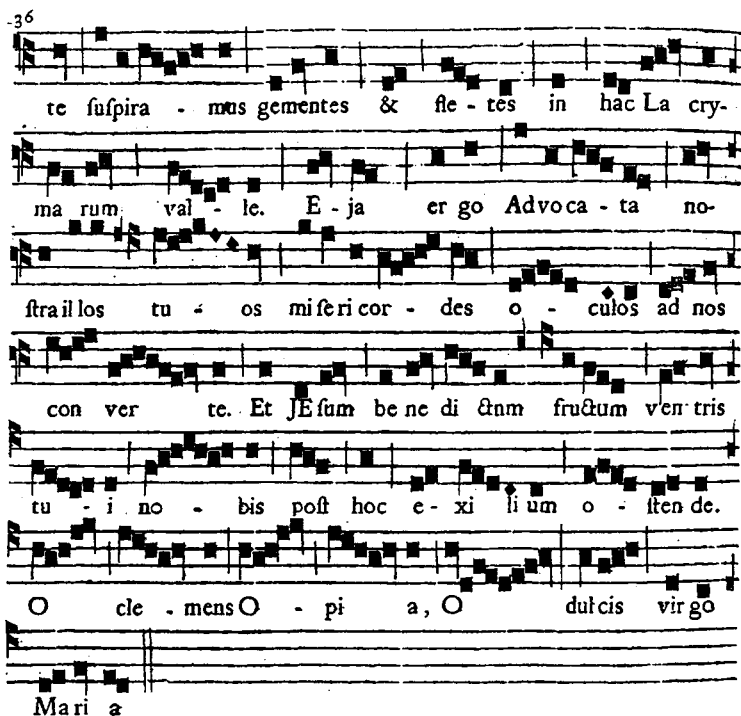


Abb. 4: *Antiphonale*, Salzburg 1705 (D-Mbs ESlg/2 Liturg. 31), *Salve regina*

Größtenteils syllabische Deklamation und kleinere Melismen wechseln sich ab. Nur an ganz bestimmten Stellen sind größere Melismen positioniert, so beispielsweise bei „regina“ (Vers 1: sechstönig), entsprechend „dulcedo“ (Vers 2: achttönig), „salve“ (Vers 2: siebentönig), „converte“ (Vers 5: siebentönig) und „o dulcis“ (Vers 7: achttönig).

Den vom Text vorgegebenen Parallelismus membrorum des ersten Doppelverses vollzieht die Melodie mit zwei identischen Teilen nach. Hier wird freilich erneut die aus der Einfügung „mater“ resultierende Unstimmigkeit zwischen den beiden Zeilen ersichtlich: Zwei Silben müssen zusätzlich mit Tönen versehen werden; so fällt die gleiche melodische Fortschreitung von „misericordiae“ im darauf folgenden Vers auf das nur zweisilbige „nostra“. Im anschließenden Doppelvers (Verse 3/4) zeigen nur der Anfang und das Ende eine Übereinstimmung: die aufsteigende Dreitongruppe auf „ad“ (f-g-a bzw. d-e-f) sowie die Abschlussfloskel auf „fili Evae“ bzw. „lacrimarum valle“ (d-c-d-e-d-c-H-A-H).

Bei der in cantu simplici-Fassung des *Salve regina* ist der fünfte Kirchenton vorgezeichnet, die Melodie aber bewegt sich im Oktavrahmen c-c¹ mit Finalis c und Repercussa g. Man kann die Tonalität somit als authentischen C-Modus oder als transponierten F-Modus (mit b rotundum) beschreiben. Erneut steht die Textdeklamation im Vordergrund; die Auszierungen beschränken sich auf die Längung des „dulcedo“ (Vers 2) und „Jesum“ (Vers 6) sowie auf Binariae als Kleinstverzierungen auf „salve“ (Vers 2), „converte“ (Vers 5), „Jesum“ (Vers 6) bzw. „ostende“ (Vers 6). Der abschließende siebte Vers ist im Gegensatz dazu ungewöhnlich melismatisch gestaltet: „Q clemens, o pia, o dulcis, Virgo Maria“; das „clemens“ erhält zusätzlich eine Längung. Verzierungen im Ausmaß des siebentönigen Melismas auf „Q dulcis“ fallen in den in cantu simplici-Fassungen aus dem Rahmen und finden sich nur beim *Salve regina*. Abgesehen von „converte“ stehen die Melismen der jüngeren Melodie des *Salve regina* wiederum nur an Positionen, an denen sich auch schon in der älteren Version größere Ausschmückungen befanden, was ihre gegenseitige Abhängigkeit bestätigt.

Auch bei der in cantu simplici-Melodie gibt es Passagen, in denen musikalische und textliche Architektur übereinstimmen: Die sekundschriftweise absteigende Linie von „in hac lacrimarum valle“ (Vers 4) wiederholt sich bei „oculos ad nos converte“ (Vers 5). Ein weiteres auffallendes Motiv mit Quartfall und zwei aufeinander folgenden Terzen c¹-g-a-f-d steht in keinem inhaltlichen Zusammenhang zum Text der Antiphon. Es erklingt erstmals bei „vita dulcedo et“ (Vers 2), anschließend bei „ad te suspiramus“ (Vers 4) und „illos tuos misericordes“ (Vers 5). Auch das bereits erwähnte Melisma auf „Q dulcis“ verwendet dieselbe Tonfolge.

Für diese in cantu simplici-Version des *Salve regina* bestehen im Gegensatz zum vereinfachten *Regina coeli* Zweifel, ob der Verfasser der jüngeren Melodie diese allein textbezogener machen wollte. Stattdessen intendierte er wohl vielmehr eine vollkommen neue musikalische Fassung, die sich aber, was die Position der Melismen anbelangt, an der Vorlage zumindest orientiert.

2.3.2 Johann Michael Haydn: *Antiphonarium* MH 533

Das von Haydn am 27. Mai 1792 abgeschlossene, im Auftrag von Nicolaus Betscher, Abt des schwäbischen Klosters Rot an der Rot, entstandene *Antiphonarium* (MH 533) bietet für die Präsenz der Einstimmigkeit im 18. Jahr-

hundert einen aussagekräftigen Beleg: Die Chormelodie ist hier mit einem Generalbass unterlegt. Das Werk ist in drei Handschriften überliefert.⁷⁴

1. A-Wn Sig.ms. 18788

2. D-ROTD F 400

3. D-Mbs Mus.ms. 3811

Beim *Antiphonarium* handelt sich um eine Zusammenstellung aller kirchenmusikalisch wichtigen Teile des Officiums.⁷⁵ Die Antiphonen wurden in dieser Form im werktäglichen Stundengebet vorgetragen, bei dem das Orchester dispensiert war.⁷⁶

In Haydns *Antiphonarium* MH 533 treten uns die einstimmigen Melodien des Gregorianischen Chorals schriftlich so entgegen, wie sie im 18. Jahrhundert zumeist in der Liturgie erklangen: in Begleitung der Orgel. Eine weit verbreitete Praxis ist hier von Haydn schriftlich notiert und kompositorisch fixiert worden. Der zweistimmige Satz, bei dem die einstimmige Melodie in der rechten Hand eine Oktave über der Originallage notiert wird, erinnert in seiner Struktur an das einfache Generalbasslied.⁷⁷

Das *Antiphonarium* enthält auch zwei *Alma redemptoris mater*, zwei *Ave regina coelorum* und ein *Regina coeli*. Melismatisch reich verzierte und syllabisch deklamierte Versionen werden wie beim gregorianischen Choral unmittelbar gegenübergestellt. In allen Marianischen Antiphonen verläuft die Chormelodie in gleichlangen Notenwerten,⁷⁸ der Bass ist Note gegen Note gesetzt, das heißt: jeder Ton des Chorals bekommt einen eigenen Akkord zugeteilt. Die Melismatik ist damit der Syllabik nicht nur in den Notenwerten, sondern auch in der harmonischen Behandlung vollkommen gleichgestellt.

Nur eine Chormelodie erscheint im *Antiphonarium* untransponiert: es ist diejenige des *Regina coeli*, die den kleinen Hexachordrahmen f¹-d² des sechs-

⁷⁴ Die Anhängigkeiten der Handschriften klärte erstmals Manfred Hermann Schmid (*Antiphonarium*, S. 92-106). Das Autograph dieses Werks befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, das Exemplar der Diözesanbibliothek Rottenburg am Neckar stellt ein Teilautograph dar, das für das Kloster Rot an der Rot verfasst wurde. Bei dem Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek handelt es sich um eine Abschrift von Nikolaus Lang. Eine Faksimileausgabe der Quelle aus Rot an der Rot von Manfred Hermann Schmid und Petrus Eder OSB ist im Rahmen der „Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg – Kommentierte Faksimileausgaben“ als Band 2 in Vorbereitung.

⁷⁵ Jancik, Michael Haydn, S. 198.

⁷⁶ Schmid, *Antiphonarium*, S. 91.

⁷⁷ Diese schmucklose Kompositionsweise findet sich auch im *Salve regina* MH 534, das, wie Sherman annimmt, noch zum *Antiphonarium* gehört. Mozart verwendet sie auch in seinen beiden deutschen Kirchenliedern KV 343 (um 1779).

⁷⁸ In der Handschrift des Klosters Rot an der Rot ist der Choral in Breven nach Art der Editio Medicea notiert, der Generalbass in halben Noten. Die Abschrift der Bayerischen Staatsbibliothek verwendet in beiden Stimmen halbe Noten.

ten Kirchentons (mit b-Generalvorzeichnung) nicht überschreitet. Das melismatische *Ave regina coelorum* pendelt wie bereits die einstimmige Melodie aus dem Salzburger *Antiphonale* zwischen sechstem und achten Ton, der hier nach G transponiert wurde.⁷⁹ Um den nach D und C transponierten fünften Ton handelt es sich bei beiden *Alma redemptoris mater*. Die konkrete Vorlage zum schlichten *Alma redemptoris mater* bleibt ebenso wie jene zum kürzeren *Ave regina coelorum* unklar.⁸⁰ Das kleine *Ave regina coelorum*⁸¹ wendet sich tonal ganz nach d-Moll, während die anderen Melodien keine (*Regina coeli*) oder nur wenige zusätzliche Vorzeichen für die Leittöne als Zugeständnis an die dur-moll-tonale Harmonik der Orgelbegleitung aufweisen.

Bei der Harmonisierung der Choralmelodien in der Orgel zeigen sich deutliche Unterschiede. In den ersten beiden Versen des melismatischen *Ave regina coelorum* wird der vom Text her vorgegebene parallele Bau mit dem Begrüßungswort „ave“ auch musikalisch nachvollzogen. Derartige Korrespondenzen kennzeichnen den melodischen Verlauf insgesamt, so etwa auch zwischen viertem und sechsten Vers.

Pro Tripl. Duopl. Dom̃cis, et pro 8^{mis} i. Cl.

A = ve Regi = na coe = lo = rum a = ve

Do = mi-na an = gelo = rum fal = ve ra = dix

fal-ve por-ta ex qua - munda lux est or = ta. Gaude -

⁷⁹ Am Schluss der Münchner Abschrift wird der sechste Ton angegeben (siehe S. 44, Abb. 5).

⁸⁰ Beim *Alma redemptoris mater* im cantu simplici ist eine entfernte Ähnlichkeit zur melismatischen Fassung immerhin erkennbar.

⁸¹ Eine Abbildung dieses Stücks aus der Rottenburger Handschrift bietet Schmid, *Antiphonarium*, S. 110.

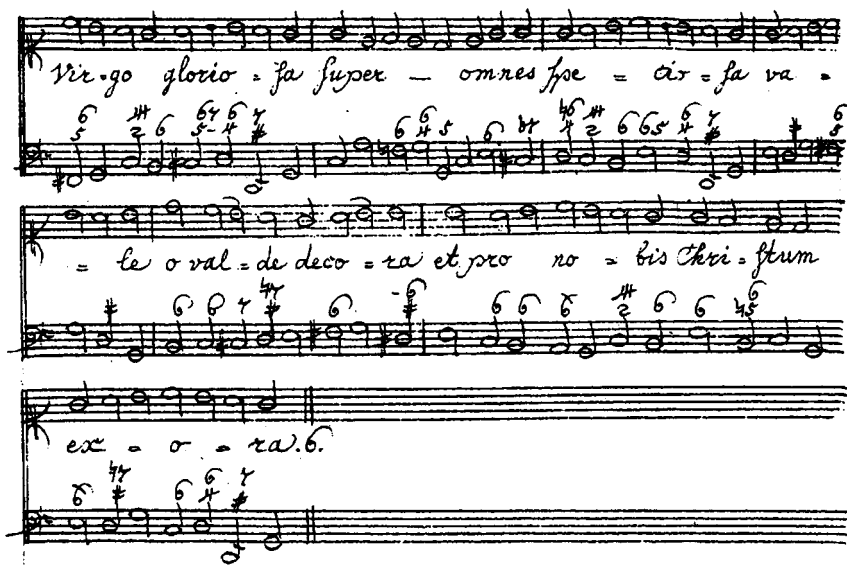


Abb. 5: J. M. Haydn, *Antiphonarium* MH 533 (D-Mbs Mus.ms. 3811, *Ave regina coelorum*)

Die senkrechten Striche, die wie Taktstriche aussehen, haben nicht deren Funktion, sie übertragen vielmehr die schon im Choral vorhandene Gliederung in kleinste Sinneinheiten (Kola) auf den Generalbassatz. Die Bassführung bringt nicht nach jeder dieser Einheiten einen kaderzierenden Quintfall, sondern fasst in der Regel größere Abschnitte (= einen Vers) zusammen. Auf diese Weise entspricht der Generalbass genau dem geschilderten parallelen Bau der Melodie, wenn er die Zäsuren immer an das Ende der Verse setzt. Andererseits stellt der Verlauf der Basslinie der doch etwas kleinteiligen Melodie der Oberstimme, in dem Anfangs- und Schlussston eines jeden Abschnitts durch ein stereotypes Aufeinandertreffen der Finalis g¹ gekennzeichnet sind,⁸² größere Einheiten entgegen. Durch die große Kadenzformel IV-V-I (mit Dehnung der Paenultima) gliedert der Organist den musikalischen Verlauf abweichend von der Vorgabe des Textes in Einheiten von 2 + 3 + 3 Versen.

Ähnlich starr ausschließlich auf die Finalis als einzigen Kadenzpunkt bezogen erscheint der Generalbass zum *Regina coeli*. Durch die Kürze des Textes (4 Verse) bedingt können sich hier die Melismen sehr ausdehnen: auf „lae-tare“ erklingen dreizehn Töne, auf „por-tare“ neun Töne und auf dem letzten „alle-luia“ neunzehn Töne. Auf eine Eigenheit der einstimmigen Melodie, am Ende von Abschnitten regelmäßig den Schlussston zu wiederholen,

⁸² Ausnahmen: „radix salve“ und „deco-ra et“.

reagiert der Bass mit einem nachklappenden Oktavsprung. Nur im dritten „alleluia“ unterlegt Haydn dem ersten Schlusston einen Sextakkord. Fast alle Kadenzen (ausschließlich in der Form V-I) fallen mit Kolon-Zäsuren zusammen. Es fehlt damit eine übergreifende Gliederung, wie wir sie im vorausgehenden Stück beobachten konnten. Allein der dritte Vers „resurrexit sicut dixit“ kommt in der Begleitung ganz ohne deutliche Zäsur aus.

Beide *Alma redemptoris mater*-Sätze und das kleine *Ave regina coelorum* kadenzieren außer zur Finalis auch in andere Stufen (Oberquinte, Unterquinte, im *Ave regina coelorum* sogar in die siebte Stufe nach C). Das *Alma redemptoris mater* im cantus simplex gliedert zunächst in kleinen Einheiten. Die Kadenzen rücken dann aber immer weiter auseinander, so dass der Abschnitt „Virgo prius ac posterius Gabrielis ab ore summens illud ave peccatorum miserere“ in einem Zug durchläuft. Im kleinen *Ave regina coelorum* fallen Versgliederung und Kolonstriche (= Kadenzen) durchgehend zusammen.

2.3.3 Mehrstimmigkeit

Mehrstimmige Kompositionen der vier Marianischen Antiphonen sind seit der Zeit um 1200 zunächst in England nachzuweisen.⁸³ Im 11. Faszikel der Notre-Dame-Handschrift W₁, der vorwiegend Marienvertonungen enthält, findet sich auch ein zweistimmiges *Ave regina coelorum*,⁸⁴ das sogenannte *Old Hall-Manuskript* des 15. Jahrhunderts verzeichnet mehrere Kompositionen Marianischer Antiphonen, im *Buxheimer Orgelbuch* sind Sätze des *Salve regina* und des *Ave regina coelorum* notiert.⁸⁵ Der bedeutendste englische Komponist dieser Zeit, John Dunstable, vertonte Marianische Antiphonen im dreistimmigen Satz. Dabei verwendete er meist die gregorianische Melodie im Tenor; bei zwei *Salve regina* fügte er die Tropierung „Virgo mater“ hinzu.⁸⁶ Auf dem Kontinent begründete zu Beginn des 15. Jahrhunderts Guillaume Dufay die Tradition mehrstimmiger Marianischer Antiphonvertonungen. Er komponierte drei- und vierstimmige *Alma redemptoris mater*- und *Ave regina*

⁸³ Vergleiche auch das Kapitel „2 Die marianische Komposition in der Mehrstimmigkeit“ in Fleckenstein, Marienverehrung, S. 181-204, besonders S. 181-190.

⁸⁴ Fol. 211. Ludwig, Repertorium, Bd. I/1, S. 11. Zu den mehrstimmigen *Salve regina*-Tropen vergleiche Göllner, Formen, S. 25. Abbildung in LoD (= EDM 52, I), fol. 10^v-12^r.

⁸⁵ Göllner, Formen, S. 104 und 111.

⁸⁶ John Dunstable, Complete Works, hrsg. von Manfred F. Bukofzer (= Musica Britannica, VIII), Nr. 40, 60, 37f und 63.

coelorum-Sätze⁸⁷ sowie eine vierstimmige *Missa* mit dem cantus firmus *Ave regina coelorum* im Tenor. Ein besonderes kontrapunktisches Glanzstück gelang Nicolas Gombert in einer Motette unter dem Motto „Diversi diversa orant“, in der drei verschiedene Marianische Antiphonen miteinander verflochten werden: Das *Salve regina* erklingt im Cantus, das *Ave regina coelorum* im Altus und das *Alma redemptoris mater* im Bass.⁸⁸ Neben Kompositionen der nachfolgenden Generationen von „Niederländern“⁸⁹ bezeugen im 15. und 16. Jahrhundert auch instrumentale cantus firmus-Bearbeitungen für Orgel, unter anderem von Hans Kotter, Arnolt Schlick und Paul Hofhaimer,⁹⁰ die Beliebtheit der Marianischen Antiphon-Melodien. Eine besondere Blüte lässt sich im 16. Jahrhundert bei Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina erkennen. Wie ihre Vorgänger vertonten auch diese die vier Texte im motettischen Satz oder legten sie anderen Gattungen (z. B. der Messe) als cantus firmus zugrunde. Die prachtvollsten Kompositionen sind bei Lasso für bis zu acht Stimmen gesetzt,⁹¹ bei Palestrina sogar bis zu zwölf Stimmen.⁹² Im 17. und 18. Jahrhundert erscheinen die Vertonungen nicht mehr nur als mehrstimmige Chorsätze, sondern begegnen auch als Arien und Kombinationen zwischen solistischen und chorischen Abschnitten. Während in dieser Zeit zahllose Kompositionen, beispielsweise von Marc-Antoine Charpentier, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Giovanni Battista Pergolesi, Johann Christian Bach sowie Joseph Haydn, entstehen, ist im 19. Jahrhundert ein gewisser Rückgang zu beobachten. Aus prominenter Feder seien Vertonungen von Franz Schubert,⁹³ Franz Liszt⁹⁴ und Max Reger⁹⁵ genannt. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Texte für die Musik wieder entdeckt, vornehmlich in Gestalt

⁸⁷ Guillaume Dufay, Opera Omnia, hrsg. von Heinrich Bessler, Bd. V (=CMM 1), Nr. 47-51.

⁸⁸ Nicolai Gombert, Opera Omnia, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Bd. VI: Cantiones Sacrae, (= CMM 6), S. 92-97.

⁸⁹ Etwa die Marienmotetten *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum* und *Salve regina* von Johannes Ockeghem.

⁹⁰ Vergleiche den bereits erwähnten Aufsatz von Schmid, Dürer und die Musik, S. 146f.

⁹¹ Auch Heinzl, *Salve regina*-Vertonungen.

⁹² Orlando de Lassus, Sämtliche Werke, hrsg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, V, 102; XIII, 105; XIII, 108; XXI, 14; I, 25; I, 79; V, 104; XIII, 111; XIII, 114; V, 106; V, 109; V, 112; XIII, 118; XIII, 122; XIX, 84; V, 115; XIII, 125; XIII, 128; XXI, 18.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, Werke, hrsg. von Franz Xaver Haberl u.a., XX, 106; XVIII, 1; XX, 22; XXI, 1; XXIV, 46; V, 156; VI, 159; VII, 73; IV, 146; III, 150; VII, 124; XXXII, 51; VI, 165; XXX, 175; XXVI, 211; VII, 3; VI, 153.

⁹³ *Salve regina* in F (D 27 und D 223), in B (D 106 und D 386), in A (D 676) und in C (D 811). Deutsches *Salve regina* in F „Sei, Mutter der Barmherzigkeit“ (D 379).

⁹⁴ *Salve regina* in B für vierstimmigen Chor (R 528).

⁹⁵ Freie deutsche Nachdichtungen des *Alma redemptoris mater* „Erhab'ne Mutter unsers Herrn“ op. 61 e, Nr. 2 und des *Salve regina* „Sei edle Königin, begrüßt“ op. 61 f, Nr. 4.

von Chor- und Orgelwerken (Franz Philipp, Hermann Schroeder, Wolfgang Fortner, Jean Langlais) vertont; sie erscheinen als liturgische Versatzstücke gelegentlich auch innerhalb von Opern (Leoš Janáček: *Jenufa* und Francis Poulenc: *Dialogues des carmélites*).

Mehrstimmige Kompositionen der vier Marianischen Antiphonen gehörten also schon vom 12. Jahrhundert an, verstärkt aber seit der Epoche Dufays und Dunstables, bis ins frühe 19. Jahrhundert zu regulären, immer wieder erneuerten Bestandteilen des liturgischen Repertoires, seit dem 16. Jahrhundert vornehmlich auf Seite der katholischen Komponisten. Dementsprechend liegen die Zentren der Vertonung von Marianischen Antiphonen im 17. und 18. Jahrhundert in Bayern, Sachsen, Böhmen und Österreich-Ungarn.⁹⁶ Wie bei Messe und Officium blieben auch bei den Marianischen Antiphonen die einstimmigen gregorianischen Melodien die selbstverständliche liturgische Basis, die den Komponisten stets präsent war, auch lange nachdem diese als cantus firmus in mehrstimmigen Werken ausgedient hatten.

⁹⁶ Ein an sich wünschenswerter Vergleich lässt sich aufgrund von fehlenden Ausgaben im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur vereinzelt andeuten.

3 MARIANISCHE ANTIPHONEN DES 18. JAHRHUNDERTS IN SALZBURG

Die Kompositionen von Marianischen Antiphonen¹ lassen sich unter drei übergeordneten Aspekten betrachten:

1. Textdisposition und musikalische Form
2. Musikalische Konzeption und Besetzung der Kompositionen
3. Äußere und innere Form der Kompositionen und ihr Verhältnis zu anderen musikalischen Gattungen

Diese drei Gesichtspunkte stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Anlass der Entstehung der Kompositionen (liturgische und nicht-liturgische Verwendung), dem Aufführungsort (Dom-, Stifts-, Stadt- oder Landkirche) und den damit verbundenen lokalen, personellen und besetzungspraktischen Gegebenheiten. Es ist davon auszugehen, dass die für Ostern bestimmte Vertonung eines *Regina coeli* eine andere Gestalt aufweist als ein *Ave regina coelorum*, das während der Fastenzeit aufgeführt wurde. Ein liturgisch ungebundenes *Salve regina* für eine volkstümliche Andacht oder Prozession dürfte wiederum anders konzipiert sein. Schließlich stand den Komponisten hinsichtlich der Besetzung für Aufführungen im Salzburger Dom mit Solisten, Chor und Instrumentalisten ein umfangreicheres und leistungsfähigeres Ensemble zur Verfügung als in den Landkirchen.

Der Einfluss der Gesichtspunkte auf die Gestaltung der Kompositionen soll anhand von insgesamt 108 ausgewählten Salzburger Vertonungen der vier Marianischen Antiphonen *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli* und *Salve regina* aus dem Zeitraum zwischen 1714 und 1821 dargestellt werden.² Für die Untersuchung wurden 55 Kompositionen erstmals spartiert; die äußeren Merkmale (wie Form und Besetzung) weiterer Marianischer Antiphonen von Matthias Sigmund Biechteler, Anton Cajetan Adlgasser, Johann Michael Haydn und Luigi Gatti, die nicht in eigenen und fremden Spartierungen (61), Stimmen (21) oder Edition (10) vorlagen, konnten aufgrund der Angaben in Werkverzeichnissen³ vollständig in die Betrachtungen miteinbezogen werden, so dass insgesamt eine repräsentative

¹ Das vorliegende Kapitel erörtert die Werke von Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts, die innere Form der Marianischen Antiphonen von Johann Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart ist dem vierten Kapitel vorbehalten.

² Kapitel 6 (Werkliste Marianischer Antiphonen von Salzburger Komponisten) verzeichnet darüber hinaus Zuschreibungen, Bearbeitungen, Parodien und nachgetragene Werke. Sie werden zum Teil gesondert angesprochen und sind nur in die Gesamtzahl der betrachteten Kompositionen (s. u.) miteinbezogen.

³ Hochradner, Biechteler; Catanzaro/Rainer, Adlgasser; Sherman/Thomas, Haydn und Gehmacher, Gatti. Von weiteren Salzburger Komponisten der Zeit fehlen bislang Werkverzeichnisse und umfassende Darstellungen ihres kirchenmusikalischen Werks.

Auswahl von 143 Kompositionen zur Verfügung stand. Zu den betrachteten Werken gehört auch ein frühes *Ave regina coelorum* (MH 14) aus Mariazell⁴ und sechs weitere *Salve regina*-Vertonungen von J. M. Haydn (MH 29-34)⁵: Bei den *Salve regina* handelt sich zwar um in Belényes und Großwardein von August bis September 1760 entstandene Kompositionen,⁶ die aber später auch in Salzburg musiziert wurden und deshalb zum Salzburger Repertoire gerechnet werden dürfen. Sie sind als authentische Abschriften im Archiv des Klosters St. Peter⁷ – diese Handschriften enthalten teilweise auch autographe Korrekturen von Haydns Hand – und im Bestand des Dommusikarchivs⁸ überliefert.

⁴ Edition von Adolf Kollbacher bei Carus, Stuttgart 1995.

⁵ Aus Wien sind drei weitere *Salve regina* (MH 19-21) sowie ein *Regina coeli* (MH 22) nachweisbar.

⁶ Das Autograph befindet sich heute als Sammelhandschrift unter der Signatur Mus.ms. 477 im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek.

⁷ A-Ssp: Signaturen Hay 1815: MH 29 und 34 sowie Hay 1820: MH 30 und 33

⁸ A-Sd: Signaturen A.605: MH 29-33 und A.607: MH 33

3.1 TEXTDISPOSITION UND MUSIKALISCHE FORM

Grundsätzlich lassen sich für alle vier Marianischen Antiphonen drei Möglichkeiten der Textdisposition unterscheiden:

1. Einsätzliche Anlage des Textes
 - a. Durchkomposition
 - b. Strophische Vertonung des Textes
2. Unterteilung des Textes in mehrere selbständige Einzelsätze.

Einsätzliche Marianische Antiphonen begegnen vorwiegend als durchkomponierte Vertonungen, seltener ist eine strophische Anlage des Textes. Von den in die Betrachtung einbezogenen insgesamt 108 Kompositionen aus dem Salzburger Raum sind 60 Antiphonen einsätzlich und 48 mehrsätzlich angelegt. Für jede der vier Marianischen Antiphonen lässt sich eine nachfolgend erläuterte innere Disposition des Textes festhalten.

Bei den insgesamt 37 Marianischen Antiphonen Johann Michael Haydns (ohne *Antiphonarium* MH 533, *Salve regina* MH 534 und *Der heilige Gesang zum Gottesdienste* MH deest einschließlich der Bearbeitungen MH 675 und 676) überwiegt die durchkomponierte Anlage mit 27 Vertonungen gegenüber zehn mehrsätzigen Kompositionen. Strophische Dispositionen erscheinen bei den in die Untersuchung einbezogenen Werken nicht. Die musikalische Form (Tempobezeichnung, Ton- und Taktart, Länge der Komposition) ist bei jeder Antiphon anders. Anton Cajetan Adlgasser vertonte seine Marianischen Antiphonen indessen meist mehrsätzlich. Von den 19 überlieferten Kompositionen sind nur sieben Werke durchkomponiert. Mozart gestaltet seine drei *Regina coeli* zweimal mehrteilig (KV 108 und KV 127), die letzte Vertonung (KV 276) hingegen durchkomponiert.

3.1.1 *Alma redemptoris mater*

Das *Alma redemptoris mater*, die am seltensten vertonte der vier Marianischen Antiphonen, tritt vorwiegend in durchkomponierter Form auf, wobei sich weder bezüglich des Taktes, des Tempos oder der Tonart die spezifische Bevorzugung einer Variante erkennen lässt. Das mag in erster Linie in Zusammenhang mit dem reimlosen Text stehen, der als gehobene Prosa in Hexametern gestaltet ist und den Komponisten deshalb viele Möglichkeiten der Vertonung offen lässt. Überdies standen für die Advents- und Weihnachtszeit außer dem *Alma redemptoris mater* eine noch größere Fülle anderer

Antiphonen- oder Offertoriumstexte zur Verfügung als beispielsweise zur Osterzeit. Wie in Wien kann auch in Salzburg nicht nur in der Fastenzeit vor dem Osterfest, sondern auch in der Adventszeit eine genau abgestufte Reduzierung der Instrumentierung beobachtet werden.⁹ Das *Alma redemptoris mater* wurde deshalb öfter nur einstimmig gesungen oder mit geringem äußerem Aufwand vertont, was die Werke möglicherweise weniger überlieferenswert erscheinen ließ und somit die geringe Zahl der tradierten Vertonungen erklären könnte.

Vertonungen des *Alma redemptoris mater* in durchkomponierter Form liegen von A. C. Adlgasser (AdWV 6.61 und 6.62), J. M. Haydn (MH 92,¹⁰ MH 103, MH 164, MH 270 und MH 637¹¹) und A. F. Paris (D-LFN 282/1, D-LFN 283/4) vor. Sie sind mit etwa 50-100 Takten auffallend kurz; ein *Alma redemptoris mater* von Paris (LFN 283/4) umfasst sogar nur 27 Takte. Die Tempovorzeichnung lautet meist *Andante* (Haydn: MH 92, MH 103, MH 164, MH 637 und Paris), Adlgassers Kompositionen sind mit *Andante spiritoso, ma non troppo* (AdWV 6.62) und *Allegro non molto* (AdWV 6.61) überschrieben, das *Alma redemptoris mater* MH 270 von Haydn trägt die Bezeichnung *Allegretto*. Es überwiegt die Tonart D-Dur (Haydn: MH 92, MH 164 und MH 637); andere Kompositionen stehen in B-Dur (Paris: D-LFN 282/1 und D-LFN 283/4), F-Dur (Adlgasser: AdWV 6.61), G-Dur (Adlgasser: AdWV 6.62), Es-Dur (Haydn: MH 270) und A-Dur (Haydn: MH 103). Gerade und ungerade Takte halten sich die Waage; in zwei Kompositionen (Haydns MH 270 und Paris' LFN 283/4) fällt der pastorale 6/8-Takt auf, der sicherlich aus der liturgischen Stellung der Antiphon *Alma redemptoris mater* in der Advents- und Weihnachtszeit zu erklären ist.

Johann Michael Haydn hat das *Alma redemptoris mater* siebenmal vertont. Das einzige nicht durchkomponierte Werk wird in die Salzburger Zeit zwischen 1770 und 1772 datiert (MH 163). Der Komponist unterteilt diese Antiphon in eine ungewöhnliche Satzfolge: Den ersten beiden Sätzen im *Andante* folgt ein *Arioso* für Solosopran; die Vertonung schließt mit einem langsamen Satz *Adagio*. Haydn richtet sich bei der Disposition des Textes nicht nach der metrischen Form der daktylischen Hexameter, sondern gliedert die Antiphon nach inhaltlichen Aspekten:

⁹ Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 64.

¹⁰ Diese Komposition ist nur als Fragment mit 30 Takten Sopransolo überliefert.

¹¹ Die beiden Teile dieser Komposition *Andante* – *Adagio* gehen unmittelbar ineinander über. Im Werkverzeichnis fehlt ein Hinweis auf den *Adagio*-Schlussabschnitt. Sherman/Thomas, Haydn, S. 209.

Andante: Vers 1 („Alma“) - Vers 2 („et stella maris“)
Andante: Vers 2 („succurre cadenti“) - Vers 4 („genitorem“)
Arioso: Vers 5 („Virgo“) - Vers 6 („summens illud ave“)
Adagio: Vers 6 („peccatorum miserere“)

Diese eng an der Textaussage vorgenommene Einteilung der Komposition erklärt auch den langsamen Schlusssatz, der als *Adagio* der Bitte um Erbarmen vorbehalten ist: „Peccatorum miserere“.¹² Die insgesamt andächtige Haltung der Antiphon überträgt Haydn konsequent in seine Vertonung, indem er vier Einzelsätze in getragenen Tempi aneinander reiht.

Von Pater Gallus Zeiler (1705-1755), einem seinerzeit bekannten Komponisten des Klosters St. Mang in Füssen, stammen 16 solistische Vertonungen Marianischer Antiphonen. Das *Alma redemptoris mater* wird bei ihm in drei oder vier Abschnitte unterteilt.¹³ Wie Haydn in seinem MH 163, so löst auch Zeiler die Verse 5-6 von den ersten Textzeilen der Antiphon ab und trägt die Bitte um Erbarmen „peccatorum miserere“ in den Vertonungen Nr. 1 und Nr. 4 in einem separaten Satz vor:

- | | |
|----------|---|
| Nr. 1 | Verse 1 („Alma“) - Vers 3 („populo“)
Vers 3 („tu quae“) - Vers 4 („genitorem“)
Vers 5 („Virgo“) - Vers 6 („summens illud ave“)
Vers 6 („peccatorum miserere“) |
| Nr. 4 | Verse 1 („Alma“) - Vers 2 („cadenti“)
Vers 3 („surgere“) - Vers 4 („genitorem“)
Vers 5 („Virgo“) - Vers 6 („summens illud ave“)
Vers 6 („peccatorum miserere“) |
| Nr. 2, 3 | Verse 1 („Alma“) - Vers 2 („cadenti“)
Vers 3 („surgere“) - Vers 4 („genitorem“)
Vers 5 („Virgo“) - Vers 6 („miserere“) |

3.1.2 *Ave regina coelorum*

Beim *Ave regina coelorum* halten sich durchkomponierte und mehrsätzliche Kompositionen die Waage. Die Textdisposition mit zwei Strophen lässt zunächst an eine zweiteilige musikalische Anlage denken, wie sie bei Anton

¹² Haydn hatte diesen Textabschnitt auch schon in dem durchkomponierten *Alma redemptoris mater* MH 637 durch eine andere Tempobezeichnung (*Adagio*) von der übrigen Komposition abgespalten. Bei Sherman/Thomas (Haydn, S. 209) nicht separat verzeichnet.

¹³ Löschberger-Holzer, P. Gallus Zeiler, S. 148-150.

Cajetan Adlgasser (AdWV 6.41) einmal verwirklicht ist. In dieser Komposition steht das langsamere Tempo im ersten Satz (*Andante*) dem *Andantino* des zweiten Satzes gegenüber. Anschließend wird das *Andante* als da capo wiederholt.

Bei den durchkomponierten Vertonungen des *Ave regina coelorum* überwiegen mäßige, meist als *Andante* (Adlgasser: AdWV 6.42; Haydn: MH 457 und MH 650) oder *Larghetto* (Haydn: MH 127) bezeichnete Tempi, 3/4- und C-Takt halten sich die Waage. Es dominieren Dur-Tonarten, einzig das *Ave regina coelorum* von Eberlin (D-TIT 117) steht in e-Moll.¹⁴

Zwei seiner sechs *Ave regina coelorum*-Vertonungen unterteilt Haydn in zwei eigenständige Sätze, wobei die Textzäsur an unterschiedlichen Positionen steht. Die frühe Komposition (MH 14), datiert circa 1759, spaltet die beiden durch das Grußwort „vale“ eingeleiteten letzten Verszeilen ab. Die beiden Teile dieser Vertonung sind durch harmonische Verknüpfung – der Zielklang des ersten Satzes ist zugleich der Beginn des zweiten Satzes – unmittelbar miteinander verschränkt, Tempo (*Andante* – *Un poco Adagio*) und Tonart bleiben unverändert, nur das Metrum wechselt vom Vierviertel- zum 3/4-Takt. Haydn gliedert das spätere *Ave regina coelorum* MH 227 aus dem Jahr 1776¹⁵ in die vom Text vorgegebenen Strophen (Verse 1-4 und 5-8). Die beiden Teile bleiben in der gleichen Tonart C-Dur, kontrastierend sind die Tempi (*Adagio* – *Allegro*), das Metrum (2/4 – 3/4) und die Besetzung (*Aria* – *Chorus*) angelegt.

Das *Ave regina coelorum* tritt auffallend häufig als mehrsätzige stile antico-Komposition auf, was mit seiner Position im Kirchenjahr begründet ist: Es fällt in die Fastenzeit vor Ostern. Diese Werke im motettischen Stil zeigen die größtmögliche Anzahl an Unterteilungen des Textes in Einzelabschnitte. Beim *Ave regina coelorum* Haydns MH 140 von 1770¹⁶ handelt es sich um eine Komposition, die in der strengen Kontrapunktik des stile antico gehalten ist. Die Einzelabschnitte der Vertonung tragen trotz enger innerer Zusammengehörigkeit größtenteils eigene Satzüberschriften und gliedern den Text in neun Teile:¹⁷

¹⁴ Durchkomponierte Vertonungen des *Ave regina coelorum* finden sich auch bei P. Gallus Zeiler (Nr. 1, 3 und 4); vergleiche Löschberger-Holzer, P. Gallus Zeiler, S. 151f.

¹⁵ Die erste Quelle stammt vom 1. Dezember 1776. Sherman/Thomas, Haydn, S. 90.

¹⁶ In DTÖ 62, S. 1 mit 24. März 1770 datiert.

¹⁷ Die im Werkverzeichnis angegebene Gliederung stimmt nur bedingt mit dem Notentext der Editionen von Klafsky in DTÖ 62 und Sherman beim Carus-Verlag (1987) überein, da die Teile II, VII und IX fehlen. Sherman unterteilt die Antiphon im Werkverzeichnis also nur in sechs Abschnitte. Sherman/Thomas, Haydn, S. 54.

Verse 1-2	I [ohne Bezeichnung]
Vers 3	II <i>Adagio</i>
Verse 3-4	III <i>Tempo primo</i>
Verse 5-6	IV [ohne Bezeichnung]
Vers 7	V <i>Largo</i>
Vers 8	VI <i>Andante</i>
Vers 8	VII <i>Tempo ordinario</i>
Ave, salve, gaude, vale	VIII <i>Largo</i>
Vers 8	IX <i>Tempo primo</i>

Die Teile I, III und IV orientieren sich an den Doppelversen der Antiphon, im zweiten, fünften, sechsten, siebten und neunten Abschnitt erklingen die Verse 3 (in einem kurzen achttaktigen *Adagio*), 7 (mit Wechsel des Metrums zum 3/2-Takt) und 8 (wiederum im geraden Taktmaß mit blockhafter, die beiden Chöre gegenüberstellender Deklamation) jeweils separat. Die Grußworte der Antiphon „ave“, „salve“, „gaude“ und „vale“¹⁸ bilden in vorwiegend langen Notenwerten mit taktweiser Deklamation der Einzelsilben den Paenultima-Einschnitt vor einer letzten, dritten Wiederholung des achten Verses im abschließenden *Tempo primo*. Alle Teile werden jeweils nur durch Doppelstriche abgesetzt, zusätzlich aber noch durch unterschiedliche Tempi und einmal auch mit einem Taktwechsel gekennzeichnet.

In seinem *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740) für vierstimmigen Chor und Orgel im stile antico fasst Lolli ebenfalls die Verse 1-2 zusammen, die Verse 3 und 4 erscheinen hingegen als Einzelabschnitte – dabei wiederholt der Chor im vierten Vers den letzten Abschnitt „lux est orta“ nochmals separat –, die Verse 5-6 sowie 7-8 sind wieder als Doppelversabschnitte gestaltet. Wie bereits bei Haydn, so sind auch die Einzelteile der Komposition Lollis durch Doppelstriche hervorgehoben.

3.1.3 *Regina coeli*

Bei den durchkomponierten Vertonungen¹⁹ des *Regina coeli* aus dem Salzburger Repertoire überwiegen raschere Tempi als beim *Ave regina coelorum*: Meist lautet die Vorschrift *Allegro*, so bei Gatti (GaWV I/A/Regina coeli/2) oder Haydn (MH 94: *Poco Allegro*; MH 128: *Allegro moderato*; MH 264: *Allegro molto*). Langsamer gehalten (*Andante*) sind nur das *Regina coeli* MH 263 von

¹⁸ Sie sind auch im Text an zentralen Stellen positioniert: der Beginn von Vers 1, Vers 2, Vers 3, Vers 5 und Vers 7.

¹⁹ Vergleiche auch Löschberger-Holzer, P. Gallus Zeiler, S. 153f.

Haydn und die deutsche Vertonung des *Regina coeli* von Eberlin „Große Himmelskönigin“ (D-Mbs Mus.ms. 1333), die eine strophische Anlage aufweist. Das *Regina coeli* von Biechteler (BieWV A/10/1) beginnt als einzige Komposition mit einem kurzen schnellen Abschnitt (*Allegro*), dem ein Satz im mäßigen Tempo (*Andante*) folgt. Das spätere *Regina coeli* Mozarts KV 276 im *Allegro* ist durchkomponiert und gehört mit 156 Takten zu den umfangreichsten einsätzigen Vertonungen Marianischer Antiphonen im Repertoire des 18. Jahrhunderts. In den Kompositionen überwiegen der C-Takt und Dur-Tonarten. Unter den vorliegenden Stücken tritt keine einzige Moll-Tonart auf. Da beim *Regina coeli* häufig Trompeten zum Instrumentarium gehören, stehen viele Vertonungen in C-Dur, so auch bei Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1303), Haydn (MH 263), Mozart (KV 108 und KV 276) und allen Kompositionen Biechtelers (BieWV A/10/1-5).

Der gleichmäßige Bau des *Regina coeli* mit vier Versen und dem jeweils abschließenden „alleluia“ bietet die Voraussetzungen sowohl für durchkomponierte als auch mehrsätzliche Kompositionen. Bei den untersuchten Vertonungen überwiegt die Mehrsätzigkeit; jeder einzelne Vers sowie das letzte „alleluia“ sind selbständige formale Gliederungsabschnitte, die in unterschiedlichster Weise zusammengefasst werden können:

- 5 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 4 – alleluia: Biber (A-Sd A.137, A.138, A.140, A.141 und A.165); Biechteler (BieWV A/10/5); Lolli (A-Sd A.742)
- 4 Sätze: Vers 1 – Verse 2-3 – Vers 4 – alleluia: Adlgasser (AdWV 6.21 und 6.23); Biber (A-Sd A.136); Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1302; A-Sd A.417 und A.419); Lolli (A-Sd A.742)
- 4 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Verse 3-4 – alleluia: Biechteler (BieWV A/10/2)
- 4 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 4 mit alleluia: Biechteler (BieWV A/10/3)
- 3 Sätze: Verse 1-3 – Vers 4 – alleluia: Adlgasser (AdWV 6.22 und 6.24); Biber (A-Sd A.143); Eberlin (A-Sd A.421); Gatti (GaWV I/A/Regina coeli/1)
- 2 Sätze: Verse 1-2 – Verse 3-4: Biechteler (BieWV A/10/4).

Ist das *Regina coeli* in fünf selbständige Einzelsätze unterteilt, so stehen jeder einzelne Vers sowie der abschließende Jubelruf „alleluia“ für sich.

Bei einer viersätzigen Anlage wird am häufigsten dem ersten Vers mit der Hauptaussage „regina coeli laetare“ als Einleitungssatz durch die Abspaltung der Verse 2-3 eine zentrale Stellung eingeräumt, die im Kontrast zur kontinuierlich durchlaufenden Gedankenführung des Textes steht. Biechteler komponiert in zwei seiner *Regina coeli* die ersten Verse jeweils als Einzelsätze, fasst aber als einziger die Verse 3 und 4 getrennt vom Schluss-„alleluia“ (BieWV A/10/2) respektive den vierten Vers mit dem „alleluia“ (BieWV A/10/3) zusammen. Die ersten beiden Verse bilden eine geschlos-

sene Sinneinheit („Regina coeli laetare – quia quem meruisti portare“), die nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch den Reim „laetare – portare“ hervortritt: In Bibers (A-Sd A.142) Vertonung erklingen die Verse 1-2 gemeinsam in einem Satz, die Verse 3 und 4 sowie das letzte „alleluia“ stehen wie in den vorangegangenen Beispielen weiterhin separat.

Das erste Verspaar wird bei einer dreisätzigen Gesamtanlage meist durch den dritten Vers mit der Auferstehungsbotschaft „resurrexit sicut dixit“ erweitert. Vers 4 und „alleluia“ bleiben weiterhin selbständig. Diese beiden Teile bilden fast immer einen eigenständigen Sinnabschnitt: Die Bitte um die Fürsprache Mariens „ora pro nobis Deum“ wird meist in langsamerem Tempo vorgetragen, das abschließende, die Freude verkündende „alleluia“ erklingt als rascher Finalsatz häufig im 2/4-, 3/8- oder 6/8-Takt.²⁰

Unter den betrachteten Kompositionen begegnet das *Regina coeli* nur einmal in zwei identisch lange Abschnitte unterteilt: Biechteler gliedert den Text in die Verse 1-2 und 3-4 (BieWV A/10/4).

Das *Regina coeli* ist die Antiphon, die Johann Michael Haydn am häufigsten als mehrsätzige Komposition vertonte. Für die vier mehrteiligen *Regina coeli* Haydns liegen drei unterschiedliche Gliederungen vor:

5 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 4 – alleluia (MH 22)

4 Sätze: Vers 1 – Verse 2-3 – Vers 4 – alleluia (MH 191)

4 Sätze: Verse 1-2 – Vers 3 – Vers 4 – alleluia (MH 93)

3 Sätze: Verse 1-3 – Vers 4 – alleluia (MH 80)

Alle vier angegebenen Möglichkeiten gehören – wie gezeigt – zu den verbreitetsten Möglichkeiten der Textdisposition in Vertonungen anderer Salzburger Komponisten.

In den drei Vertonungen des *Regina coeli* von Wolfgang Amadeus Mozart findet sich sowohl die durchkomponierte wie auch die mehrteilige Disposition des Textes. Mozart unterteilt das frühe *Regina coeli* KV 108 in vier selbständige Sätze:

Vers 1 – Verse 2-3 – Vers 4 – alleluia.

Auch das mittlere *Regina coeli* KV 127 folgt diesem Schema, die beiden in Ton- und Taktart kontrastierenden Mittelsätze mit den Versen 2-3 und Vers 4 sind allerdings nur durch einen Doppelstrich getrennt. Diese Gliederung des Textes ist – wie oben erläutert – ebenfalls aus dem Salzburger Repertoire bekannt und findet sich auch bei Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1302, A-Sd

²⁰ Deshalb fällt die bereits erwähnte Komposition Biechtelers (BieWV A/10/3), die den vierten Vers und das „alleluia“ in einem Satz zusammenfasst, aus dem Rahmen.

A.417 und A.419), Biber (A-Sd A.136), Adlgasser (AdWV 6.21 und 6.23), Lolli (A-Sd A.742) und Haydn (MH 191).

3.1.4 *Salve regina*

Das *Salve regina* neigt ebenso wie das *Alma redemptoris mater* zu einsätzigen Vertonungen. Wenngleich der Text in drei Doppelzeilen mit einer Schlusszeile gefasst ist, so fehlt doch eine offensichtliche, leicht eingängige Gliederung, wie sie beim *Ave regina coelorum* oder beim *Regina coeli* zu beobachten ist. Die Durchkomposition der Antiphon liegt deshalb nahe.

Die Tempoangaben der durchkomponierten Vertonungen variieren zwischen mäßigen Zeitmaßen wie *Moderato* bei Lipp (D-BGD 207), *Andante espressivo* bei Adlgasser (AdWV 6.07) oder *Andantino* (MH 634) und *Andante* (MH 90, MH 283 und MH 347) bei Haydn und schnelleren Tempi wie *Allegro moderato* bei Paris (D-LFN 282/4) oder *Allegro* bei Haydn (MH 231) und Adlgasser (AdWV 6.01). Gerade Taktangaben (2/4 oder C) überwiegen, aber auch der 3/4-Takt begegnet vereinzelt in Vertonungen dieser Antiphon (Lipp: D-BGD 207 und Haydn: MH 347). Bei den vorliegenden Kompositionen treten vorwiegend Dur-Tonarten auf, häufig ist B-Dur wie beispielsweise bei Lipp (D-BGD 208/2). Das *Salve regina* von Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1301) in der Tonart d-Moll stellt offensichtlich eine Ausnahmeerscheinung dar.

Im frühen Schaffen J. M. Haydns bilden die *Salve regina*-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1758-60 (MH 19-21 und MH 29-34²¹) einen großen Block. Sie sind durchgehend einsätzig vertont. Während die Werke der ersten Gruppe MH 19-21 mit etwa 60 Takten und einem mäßigen Tempo (MH 19: *Andante* – MH 20, 21: *Adagio*) äußerlich ähnlich gestaltet sind, variiert die zweite Gruppe diesbezüglich stärker. Die Tempi sind insgesamt rascher und reichen von *Allegro moderato* (MH 29 und 31) bis *Allegro molto* (MH 32); die Länge der Vertonungen differiert zwischen 40 Takten (MH 34) und 138 Takten (MH 32). Gerade und ungerade Taktarten halten sich wie schon bei MH 19-21 die Waage.

MH 19	<i>Andante</i>	C-Dur	C	65 Takte
MH 20	<i>Adagio</i>	B-Dur	2/4	61 Takte
MH 21	<i>Adagio</i>	B-Dur	3/4	59 Takte
MH 29	<i>Allegro moderato</i>	C-Dur	C	42 Takte
MH 30	<i>Allegro</i>	D-Dur	3/4	93 Takte

²¹ Zur besonderen Gestaltung der Besetzung siehe S. 177.

MH 31	<i>Allegro moderato</i>	B-Dur	C	46 Takte
MH 32	<i>Allegro molto</i>	G-Dur	2/4	138 Takte
MH 33	<i>Adagio – Allegro</i>	D-Dur	C – 3/4	99 Takte
MH 34	<i>Allegro</i>	C-Dur	C	40 Takte

Eine Sonderstellung nimmt das *Salve regina* MH 33 ein. Hier stellt Haydn einen langsamen dreitaktigen Abschnitt im *Adagio* mit dem Text des ersten Verses („salve regina, mater misericordiae“) einem rascheren unmittelbar anschließenden *Allegro* voran.

Wird der Text des *Salve regina* in selbständige Einzelsätze untergliedert, wie dies am häufigsten bei Adlgasser zu beobachten ist,²² so scheint es diesbezüglich im Gegensatz zum *Regina coeli* weniger Konventionen zu geben. Es begegnen zwei-, drei-, vier-, aber auch fünfsätzliche Vertonungen, die das *Salve regina* in unterschiedlichster Form (7 Möglichkeiten) gliedern:

- 5 Sätze: Verse 1-2 – Vers 3 – Verse 4-6 – Vers 7 – Vers 7: Adlgasser (AdWV 6.08)
- 5 Sätze: Verse 1-3 – Vers 4 – Verse 5-6 – Vers 7 – Vers 1: Mozart zugeschrieben (D-Mbm Mf 1023)
- 4 Sätze: Verse 1-3 – Vers 4 – Verse 5-6 – Vers 7: Adlgasser (AdWV 6.06)
- 4 Sätze: Verse 1-4 – Vers 5 – Vers 6 – Vers 7: Adlgasser (AdWV 6.10); Lolli (A-Sd A.741)
- 3 Sätze: Verse 1-2 – Verse 3-4 – Verse 5-7: Adlgasser (AdWV 6.05)²³
- 3 Sätze: Verse 1-4 – Verse 5-6 – Vers 7: Adlgasser (AdWV 6.02)
- 2 Sätze: Verse 1-4 – Verse 5-7: Adlgasser (AdWV 6.04)

Alle Kompositionen fassen die Verse 1 und 2 mit dem „salve“ als Doppelvers umrahmenden Gruß als Einheit auf. Sie kann erweitert werden durch einen oder beide Verse der darauffolgenden Anrufung „ad te clamamus, exsules filii Hevae – ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle“ (Verse 3-4), die aber auch einzeln oder als Verspaar erscheinen können. Der folgende Doppelvers („Eia ergo, advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte – Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende“) steht in keinem inneren, die beiden Teile verbindenden Zusammenhang und kann ebenfalls einzeln oder als Paar, gegebenenfalls auch durch den siebten Abschlussvers „o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria“ ergänzt werden. Weit häufiger ist allerdings dieser letzte

²² Von Adlgassers 19 überlieferten Vertonungen Marianischer Antiphonen (und einer Komposition des *Sub tuum praesidium*) sind allein 11 Vertonungen des *Salve regina*.

²³ Diese Einteilung findet sich auch bei Gallus Zeiler in seinem *Salve regina* Nr. 1 (Löschberger-Holzer, P. Gallus Zeiler, S. 155), dessen Werke weitere im Rahmen des berücksichtigten Salzburger Bestandes nicht vertretene Gliederungen aufweisen.

Vers, der durch seine Bitte an die Jungfrau Maria eine Andachtshaltung evoziert, als selbständiger Satz gestaltet.

Wenngleich eine Vertonung des *Salve regina* aus den Beständen des Münchner Liebfrauendoms (D-Mbm Mf 1023) Mozart zugeschrieben ist, so zeigt bereits die Textdisposition einen deutlichen Unterschied zu den besprochenen Kompositionen aus Salzburg. Hier greift der unbekannte Komponist nach Abschluss des letzten Verses nochmals den Beginn des Textes auf, beschränkt sich aber auf die Begrüßung „salve regina“. Auch musikalisch erklingt dieser Teil als da capo, allerdings ohne instrumentale Einleitung und mit einigen motivischen Veränderungen.²⁴

Johann Michael Haydn vertonte das *Salve regina* zweimal in einer mehrsätzigen Anlage. Das *Salve regina* MH 91 ist in vier Einzelsätze (Verse 1-2 – Verse 3-4 – Vers 5 – Verse 6-7) unterteilt, die Komposition aus Kremsmünster (MH deest)²⁵ gliedert die Antiphon in drei Sätze: Verse 1-4 – Vers 5 – Verse 6-7. Beide Einteilungen sind in den bislang besprochenen Vertonungen anderer Salzburger Komponisten nicht vertreten, auch Haydn bestätigt damit also die These, dass das *Salve regina* offensichtlich keiner Textdispositionstradition unterlag.

Die für diese Untersuchungen ausgewählten Vertonungen zeigen also die ganze Vielfalt von Möglichkeiten der Textdisposition im Salzburger Repertoire des 18. Jahrhunderts, wobei nur wenige Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Satzanlagen gefunden werden konnten. Eine latente Untergliederung in tonal und thematisch selbständige Einzelabschnitte lässt sich, wie der zweite und dritte Teil des dritten Kapitels zeigen wird, nicht nachweisen.

Exkurs: Wiener *Salve regina*-Kompositionen

Bruce MacIntyre untersuchte die Tradition der Wiener *Salve regina*-Vertonungen und die Kompositionen Joseph Haydns und stellte fest, dass die Vertonungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts meist mehrsätzig gestaltet sind, während ab 1760 durchkomponierte Werke überwiegen.²⁶ Für die mehrsätzigen Kompositionen weist er folgende Gliederungen des Textes nach:²⁷

²⁴ Vergleiche hierzu die ausführlichen Erläuterungen S. 174-176.

²⁵ Spartierung von P. Petrus Eder nach A-KR F 7/218.

²⁶ MacIntyre, Wiener *Salve-Regina*-Vertonungen, S. 262.

²⁷ Vergleiche hierzu die Tabelle von MacIntyre (ebd., S. 267f).

- 6 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 4 – Vers 5 – Verse 6-7: Johann Joseph Fux
- 6 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 5 – Vers 6 – Verse 6 („ostende“)-7: Johann Georg Reutter
- 6 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 5 – Vers 6 – Verse 6 („nobis post hoc“)-7: Johann Georg Reutter
- 6 Sätze: Vers 1 – Vers 2 – Verse 3-4 – Vers 5 – Vers 6 – Vers 7: Antonio Caldara
- 5 Sätze: Verse 1-2 – Verse 3-4 – Vers 5 – Vers 6 – Vers 7: Johann Georg Albrechtsberger, Giovanni Battista Pergolesi, Leopold Hofmann
- 4 Sätze: Verse 1-2 – Verse 3-4 – Verse 5-6 – Vers 7: Giovanni Battista Pergolesi, Johann Georg Reutter, Christoph Sonnleithner
- 4 Sätze: Verse 1-2 – Verse 3-4 – Vers 5 – Verse 6-7: Johann Joseph Fux, Tobias Gsur, Joseph Haydn, Alois Luigi Tomasini
- 4 Sätze: Verse 1-4 – Vers 5 – Vers 6 – Vers 7: Johann Georg Reutter
- 3 Sätze: Verse 1-4 – Verse 5-6 – Vers 7: Johann Georg Albrechtsberger, Antonio Caldara, Giovanni Battista Pergolesi zugeschrieben
- 3 Sätze: Verse 1-4 – Verse 5 – Verse 6-7: Johann Joseph Fux, Joseph Haydn
- 2 Sätze: Verse 1-6 – Verse 7: Johann Georg Albrechtsberger.

Wie die Salzburger Vertonungen zeichnen sich auch die *Salve regina* der Wiener Tradition durch eine außerordentliche Vielfalt an Textdispositionen aus. Die Komponisten unterteilen allerdings den Text nicht nur in bis zu fünf (wie in Salzburg), sondern sogar in bis zu sechs Einzelsätze, die sich aber gleichfalls am Schema der Doppelzeilen orientieren. Einzig Reutter, der Lehrer Joseph und Johann Michael Haydns, beginnt das Finale in seinen sechssätzigen Vertonungen im sechsten Vers einmal bereits beim letzten Wort „ostende“, ein weiteres Mal sogar schon bei „nobis post hoc“. Ungewöhnlich sind auch die rezitativischen Einlagen im dritten Satz des *Salve regina* von Joseph Haydn (Hob. XXIIIb:2), sowie im zweiten und vierten Satz von Albrechtsbergers Vertonung (F.II.5) und derjenigen Tomasinis im Finalsatz, ein Kompositionsverfahren, das in den vorliegenden Salzburger Marianischen Antiphonen niemals aufscheint. Auffallend häufig und im Gegensatz zu Salzburg stehen Wiener Kompositionen in Moll-Tonarten,²⁸ etwa von Albrechtsberger (F.I.11) in d-Moll – diese Vertonung verwendet im übrigen einen Choral als cantus firmus im Alt –, Caldara in g-Moll und in c-Moll, Fux in a-Moll (K. 263), Reutter in g-Moll und in a-Moll, Georg Christoph Wagenseil in c-Moll sowie das bereits erwähnte *Salve regina* von Joseph Haydn in g-Moll (Hob. XXIIIb:2).

²⁸ Vergleiche hierzu die Auswahlliste der *Salve regina*-Vertonungen bei MacIntyre, Wiener Salve-Regina-Vertonungen, S. 266f.

3.1.5 Zusammenfassung

Bei den vier Marianischen Antiphonen handelt es sich sowohl um ein- (durchkomponiert oder strophisch) als auch um mehrsätzliche Vertonungen. Während das *Alma redemptoris mater* und das *Salve regina* von durchkomponierten Anlagen beherrscht wird, erscheint das *Regina coeli* vorwiegend als mehrsätzliche Komposition. Beim *Ave regina coelorum* halten sich durchkomponierte und mehrsätzliche Vertonungen die Waage. Bei den mehrsätzigen *Regina coeli* lassen sich verschiedene Tendenzen zur Gruppierung des Textes nachvollziehen. Das *Ave regina coelorum* und besonders das *Salve regina* sind durch einen den Text jeweils sehr unterschiedlich gliedernden inneren Aufbau bestimmt.

Sowohl Johann Michael Haydn als auch Wolfgang Amadeus Mozart orientieren sich in der Textdisposition ihrer Antiphon-Vertonungen an den in Salzburg üblichen Modellen. Beim *Regina coeli* übernehmen sie tradierte Konzepte, beim *Salve regina* führt Haydn das schon vorhandene Prinzip der Variabilität mit neuen Anordnungen fort. Dabei fällt auf, dass das *Regina coeli* als einziger der Texte bei Haydn ebenso häufig in mehrsätziger Anlage wie in durchkomponierter Form begegnet; *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum* und *Salve regina* erscheinen meist in mehrsätziger Anlage.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der mehrsätzigen Konzeption und der Satzanlage steht die Frage nach der Beeinflussung der Vertonungen Marianischer Antiphonen durch andere musikalische Gattungen wie beispielsweise durch Sinfonie oder Konzert, die im dritten Teil des dritten Kapitels behandelt werden soll.

3.2 MUSIKALISCHE KONZEPTION UND BESETZUNG DER KOMPOSITIONEN

Musikalische Konzeption und Besetzung als bestimmende Merkmale der äußeren Form sollen im folgenden Kapitel als Grundlage einer Ordnung der Marianischen Antiphonen dienen. Die Einteilung der Kompositionen stützt sich also nicht auf chronologische sondern auf formale Merkmale. Dabei wird in Messen-Vertonungen für gewöhnlich zwischen zwei übergeordneten Gesichtspunkten unterschieden:

1. Länge der Kompositionen: a. brevis
b. longa
2. Instrumentale Besetzung: a. solemn
[b. non solemn]

Die kontrastierenden Untergruppen sind zeitgenössisch belegbar. Quellen aus dem 18. Jahrhundert überliefern die Begriffe „brevis“, „solemn“, „longa“ sowie die Kombination „solemn brevis“.²⁹ Merkmale aus den Kategorien Länge (1.) und instrumentale Besetzung (2.) wurden miteinander verbunden. Die kurzen Kompositionen erscheinen als „brevis et solemn“³⁰ oder als „brevis et non solemn“.³¹ Längere Mess-Vertonungen hingegen waren automatisch auf den solemn Besetzungstypus festgelegt.³²

Bereits Heinz Josef Herbolt griff in seiner Dissertation über die Messen von Johann Ernst Eberlin auf die zeitgenössische Terminologie zurück. Er unterteilte die Kompositionen in folgende Kategorien:³³

- A: Die „Missae in Contrapuncto“
- B₁: Die „Missae breves“
- B₂: Die „Missae solennes“
- B₃: Ohne nähere Bezeichnung; diese Gruppe stellt sich aber als ein Mischtypus zwischen den „Missae breves“ und den „Missae solennes“ dar. Hier werden auch die Messen „solennes breves“ eingeordnet.

²⁹ Der Salzburger Katalog des Dommusikarchivs bezeichnet zwei Messen Eberlins ausdrücklich als „solemn brevis.“ Herbolt, Messen, S. 178.

³⁰ Siehe hierzu Eberlin, Messen Nr. 11 und Nr. 12 (Ebd., S. 178). Vergleiche auch Senn, Vorwort, in: NMA I/1/1:3, S. X.

³¹ In diesem Fall wird das „non solemn“ weggelassen.

³² Leopold Mozart versah die Messe KV 262 seines Sohnes mit dem Zusatz „Missa longa“. Ihre Besetzung (zwei Oboen, zwei Trompeten, zwei Violinen, Chor und Orgel) ist solemn. Vergleiche hierzu auch Schmid, Salzburger Tradition, S. 115.

³³ Herbolt, Messen, S. 174-179.

Herbort verwendet „breves“ und „solennes“, wie es gemeinhin häufig geschieht, irrtümlich als Gegenbegriffe, seine Einleitung beruht auf den unterschiedlichen Kategorien Länge (B₁: Die „Missae breves“) und instrumentale Besetzung (B₂: Die „Missae solennes“) und fügt als dritte Gruppe die von einem bestimmten Kompositionsstil geprägten „Missae in Contrapuncto“ (A) hinzu.

Die instrumentale Besetzung diene auch außerhalb des Ordinarium Missae zur Kennzeichnung kirchenmusikalischer Werke: So findet sich der Zusatz „solemn“ in Litaneien und *Magnificat*-Vertonungen von Luigi Gatti;³⁴ eine Marianische Antiphon von Johann Ernst Eberlin wird in einer zeitgenössischen Quelle als „Regina coeli solenn“ bezeichnet.³⁵ Eine Übertragung dieser Kategorien im Rahmen dieser Untersuchung auf die Marianischen Antiphonen erscheint aus diesem Grunde gerechtfertigt.

Marianische Antiphonen können wie Messen entweder als Vertonungen mit chorischen und solistischen Abschnitten oder rein chorisch konzipiert sein. Sie erscheinen aber auch – wohl bedingt durch den kürzeren Text – als rein solistische Kompositionen. Für eine Unterteilung der Marianischen Antiphonen reichen also die aus Messen-Vertonungen historisch belegbaren Kategorien Länge (1.) und instrumentale Besetzung (2.) allein nicht aus; als weiteres übergeordnetes Kriterium muss die vokale Besetzung hinzugezogen werden. Für sie gibt es drei Untergruppierungen, die bei J. M. Haydn italienische Bezeichnungen tragen:³⁶

- I. Chor-Solo: „a voci concertati“
- II. Chor: „a voci pieni“
- III. Solo: „Solo“

Jeder der drei genannten vokalen Besetzungstypen eröffnet bezüglich der historischen Kategorien Länge der Kompositionen (1.) und instrumentale Besetzung (2.) vier Möglichkeiten der Unterscheidung:

- a. brevis [non solemn]
- b. brevis et solemn
- c. longa [non solemn]
- d. solemn [et longa]

Die Marianischen Antiphonen erscheinen also nicht nur in den bereits bekannten Formen, sondern mit „longa et non solemn“ in einer zusätzlichen Kategorie, die bei Messen nicht nachweisbar ist. Die im Vergleich zur Messe wesentlich kürzeren Texte erlauben diese weitere Variante.

³⁴ Gehmacher, Gatti, S. 250-258.

³⁵ A-Sd A.421.

³⁶ Für den freundlichen Hinweis auf die Terminologie Haydns danke ich P. Petrus Eder.

Die vorliegende Einteilung stuft einsätzliche Vertonungen der Marianischen Antiphonen durchweg als Brevis-Kompositionen ein und bezeichnet mehrsätzliche, das heißt zwei- bis fünfsätzliche Vertonungen als Longa-Kompositionen. „Solemnis“³⁷ meint zuallererst die Verwendung von Trompeten, die meist mit Pauken kombiniert sind.³⁸

Die systematische Ausschöpfung nahezu aller Möglichkeiten der Vertonungen Marianischer Antiphonen im Hinblick auf die musikalische Konzeption und Besetzung zeigen die Werke J. M. Haydns in einzigartiger Weise.³⁹ Während Chor-Solo-Kompositionen als solemne und non-solemne Vertonungen mit ein- („brevis“) und mehrsätziger („longa“) Anlage auftreten, sind solistische und mehrsätzliche chorische Marianische Antiphonen in non-solemner Form nur von Haydn bekannt. Chorische Brevis-Kompositionen hingegen gibt es sowohl mit als auch ohne Clarini, also solemnis und non-solemnis.

3.2.1 Chor-Solo-Kompositionen

Bei den Chor-Solo-Kompositionen, der überwiegenden formalen Konzeption im Salzburger Repertoire, handelt es sich um eine Kategorie, die das breiteste Spektrum der Vertonungsmöglichkeiten Marianischer Antiphonen im 18. Jahrhundert umfasst. Der Textvortrag verteilt sich auf Solisten und den Chor, die Werke begegnen sowohl in einsätziger („brevis“) als auch in mehrsätziger („longa“) Gestalt. Die Besetzung variiert von der schlichten Basso continuo-Begleitung bis zu einer äußerst prächtigen solemnen Ausführung mit bis zu fünf Trompeten und Pauken.

Auch J. M. Haydn vertonte Marianische Antiphonen am häufigsten in solistisch-chorischer Besetzung (19 Werke). Sie erscheinen in ein- und mehrsätziger Anlage als solemne und non-solemne Kompositionen.

Sind die Chor-Kompositionen einsätzlich konzipiert, so erzwingt die Kürze Veränderungen, die sie von längeren Vertonungen grundlegend unterscheiden: Die solistischen Teile verzichten auf umfangreiche Melismen, Textwie-

³⁷ Vergleiche hierzu auch die terminologische Diskussion bei Schmid, Salzburger Tradition, S. 115f und MacIntyre, Viennese Concerted Mass, S. 27.

³⁸ Riedel gibt auch für Wien an, dass „solemnis“ die Verwendung von Clarini meint, die durch tiefe Trompeten und Pauken ergänzt werden können. Alternativ existieren stärkere Besetzungen, z. B. Doppelchörigkeit, und größere Ausdehnungen der Kompositionen. Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 64.

³⁹ Das *Antiphonarium* MH 533 und das *Salve regina* im Choral MH 534 wurden in die folgenden Betrachtungen nicht miteinbezogen.

derholungen sind auf ein Minimum reduziert. Die Deklamation der Antiphonen verläuft zügig ohne größere Einschnitte, die syllabischen Passagen verwenden als Hauptdeklamationswerte die Viertelnote, teilweise sogar Achtel.

Chor-Solo-Kompositionen in Brevis-Form mit non-solemner Besetzung sind folgende Werke zuzuordnen:

Biber: <i>Regina coeli</i> ⁴⁰ A-Sd A.143	<i>Allegro</i>	C-Dur	C	16 T.	CATB, Org
	<i>Adagio</i>	F-Dur	3/4	12 T.	ATBs, CATB, Org
	<i>Alla breve</i>	C-Dur	♢	26 T.	CAs, CATB, Org
Eberlin: <i>Ave regina coelorum</i> D-TIT 117	[o. Bez.]	e-Moll	C	7 T.	2 VI, CATBs, CATB, Org
Lipp: <i>Salve regina</i> D-BGD 207	<i>Andante</i>	G-Dur	3/4	86 T.	2 VI, CATBs, CATB, Org
Neukomm: <i>Salve regina</i> D-NT 265	<i>Andante</i>	C-Dur	C	55 T.	SSA
Paris: <i>Ave regina coelorum</i> D-LFN 284/1	<i>Andantino</i>	G-Dur	3/4	50 T.	2 VI, Ts, CATB, Org
Haydn: <i>Salve regina</i> MH 90	<i>Andante</i>	B-Dur	C	91 T.	2 VI, Bs, CATB, Org
Haydn: <i>Regina coeli</i> MH 94	<i>Poco allegro</i>	E-Dur	C	38 T.	2 VI, Cs, CATB, Org
Haydn: <i>Alma redemptoris mater</i> MH 103	<i>Andante</i>	A-Dur	C	64 T.	2 VI, Cs, CATB, Org
Haydn: <i>Regina coeli</i> MH 264	<i>Allegro molto</i>	B-Dur	C	49 T.	2 Cor, 2 VI, CCs, CC, Org
Haydn: <i>Salve regina</i> MH 347	<i>Andante</i>	F-Dur	3/4	103 T.	2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 VI, Vla, CATBs, CATB, Org
Haydn: <i>Glorreiche Himmelskönigin</i> MH 694	<i>Allegretto</i>	F-Dur	C	27 T.	2 Cor, CCs, CCB, Org

Einzig Eberlin verfasst eine Chor-Solo-Komposition (D-TIT 117) in einer Moll-Tonart, alle übrigen Vertonungen stehen in Dur, die Bevorzugung einer bestimmten Tonart ist nicht ersichtlich. Bezeichnungen für mittleres bis langsames Tempo (*Andante*, *Moderato* o. ä.) dominieren. Gerade und ungerade Takte halten sich die Waage.

⁴⁰ Die drei Abschnitte dieser Komposition sind keine selbständigen Einzelsätze, sondern gehen unmittelbar ineinander über.

Die Chor-Solo-Vertonungen J. M. Haydns stammen aus seiner frühen und mittleren Salzburger Zeit. Die Kompositionen aus den sechziger Jahren (MH 90, MH 94 und MH 103) sind wie die Marianischen Antiphonen anderer Salzburger Komponisten mit einer Solostimme, Chor, zwei Violinen und Orgel besetzt. Die späteren Werke, darunter das *Regina coeli* MH 264 und das deutschsprachige *Glorreiche Himmelskönigin* MH 694, nehmen durch ihre vokale Besetzung eine Sonderstellung ein: Die solistischen und chorischen Partien werden jeweils von zwei Solo- und zwei Chorsopranen (in MH 694 zusätzlich einem Bass)⁴¹ gesungen – es dürfte sich hierbei um Reformkompositionen für Landkirchen handeln. MH 694, das deutsche *Regina coeli*, steht als solistisch-chorische Komposition isoliert innerhalb der rein chorischen Marianischen Antiphonen aus Haydns spätem Schaffen. Einen singulären Fall hinsichtlich der Besetzung stellt das *Salve regina* MH 347 aus der Zeit zwischen 1782-84 dar. Neben Solistenquartett, Chor (wie in den solennen Chor-Solo-Kompositionen) und einem ausnahmsweise vierstimmigen Streichersatz (zwei Violinen, Viola, Basso continuo) kommen vier Bläserpaare (Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner) zum Einsatz. Da diese Komposition allerdings weder als Autograph noch als authentische Abschrift überliefert und auch nicht in zeitgenössischen Salzburger Katalogen vermerkt ist, sei die Echtheit der Bläserstimmen respektive der gesamten Komposition angezweifelt.

Ein Unikum unter den Brevis-Kompositionen der Kategorie Chor-Solo bildet das *Ave regina coelorum* von Johann Ernst Eberlin (D-TIT 117), das nur sieben Takte umfasst.⁴² In auffälligem Gegensatz zur Kürze der Vertonung steht die stattliche Besetzung mit vier Solisten (Canto, Alt, Tenor, Bass), vierstimmigem Chor, zwei Violinen und Orgel. Dies legt eine Aufführung im Zusammenhang mit anderer Musik nahe.

⁴¹ Bei Sherman/Thomas, Haydn, S. 222 wird die chorische Besetzung für das deutsche *Regina coeli* (*Glorreiche Himmelskönigin*) irrtümlich nur mit zwei Sopranen angegeben. Beim Tutti-„alleluia“ tritt aber noch der Bass verstärkend hinzu.

⁴² In diesem Zusammenhang sei auf die Bezeichnung der Missa „brevissima“ im Salzburger Katalog des Dommusikarchivs (A-Sd A.34) und auf dem Titelblatt der Abschrift aus der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs Mus.ms. 1299) für die Messe Nr. 41 von Johann Ernst Eberlin verwiesen. Vergleiche Herbort, Messen, S. 115 und 178. Zu den bekanntesten Beispielen in der Verwendung von Polytextur gehört Joseph Haydns *Missa Sancti Joannis de Deo* Hob. XXII:7, deren *Gloria*-Satz nur 31 Takte umfasst. Johann Michael Haydn hat diesen Satz 1795 (MH 596) wieder verlängert.

VI I *S* *p* *f* *T*

VI II *S* *p* *f* *T*

C *S* *T*

A *S* *T*

T *S* *T*

B *S* *T*

Org *S* *T*

A-ve regi-na coe-lo-rum gau-de Vir-goglo-ri -

a-ve do-mi-na do-mi-na an-gelo - rum gau-de Vir-goglo-ri -

sal-ve ra-dix sal-ve por-ta gau-de Vir-go glo-ri -

ex qua mun-do lux est or-ta gaude Vir-go glo-ri -

o-sa su-per om-nes spe-ci-o-sa va-le o val-de o val-dede-co-ra et pro no-bis Chri-stum ex-o-ra.

o-sa su-per om-nes spe-ci-o-sa o val-de val-de et pro no-bis Chri-stum ex-o-ra.

o-sa su-per om-nes spe-ci-o-sa o val-de val-de et pro no-bis Chri-stum ex-o-ra.

o-sa su-per om-nes spe-ci-o-sa o val-de val-de et pro no-bis Chri-stum ex-o-ra.

6 6 4/2

6 7 7 4 3 6 6 4 # #

Abb. 6: J. E. Eberlin, *Ave regina coelorum* (D-TIT 117)

Die Komposition lässt sich in drei Abschnitte unterteilen. Sie beginnt mit drei solistischen Takten, in denen die ersten vier Verse sich im Nacheinander der Stimmen überschneiden. Es schließt sich die zweite Hälfte des Antiphon-Textes in chorischer Deklamation an. Die letzten beiden Verse greifen abschließend die Kadenzformel des Beginns wieder auf. Die gedrängte Form von sieben Takten ist umso ungewöhnlicher als das *Ave regina coelorum* durch seine acht Verse eigentlich eine entsprechend der Verszahl kürzest mögliche musikalische Vertonung von wenigstens acht Takten erwarten lie-

ße. Eberlin löst das Problem der Textdisposition, indem er die ersten vier Zeilen durch jeweils einen Solisten in absteigender Einsatzreihenfolge Cantor – Alt – Tenor – Bass vortragen lässt, deren Deklamation sich überlagert. Es ergeben sich zwei Stimmpaare: Die Ober- und Unterstimmen beginnen im Abstand einer Viertel bzw. einer Halben. Der Parallelismus der ersten Verse „Ave regina coelorum – ave domina angelorum“ wird musikalisch nicht umgesetzt, stattdessen erscheint der zweite Vers mit sechs Vierteln auf die doppelte Länge des ersten, nämlich drei Viertel gedehnt. Die Differenz entsteht durch die Wiederholung des Wortes „domina“ und die Deklamation der letzten beiden Silben von „angelorum“ auf Viertelebene. Übrigens liegen die Wortakzente der beiden Verse an verschiedenen Stellen:

Vers 1: – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
 Ave regina coelorum

Vers 2: – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡
 Ave domina (domina) angelorum

Eberlin führt dieses Schema zu Beginn der Komposition streng durch. Im ersten Vers wechseln Achtel und Sechzehntel als Notenwerte, so dass jede Betonung auf eine Zählzeit der halbtaktigen Einheiten fällt. Da die Deklamation auf Achtelebene erfolgt, sind auch der zweite und vierte Schlag mit Wortakzenten besetzt.⁴³ Im zweiten Vers liegen die betonten Silben auf der ersten – entsprechend Vers 1 – und auf der dritten Silbe. Deshalb verharrt die Deklamation zunächst unverändert auf Achtelebene, erst auf den letzten beiden Silben von „domina“ geht sie auf die gewohnte daktylische Abfolge Achtel – Sechzehntel – Sechzehntel über. Am Schluss des Verses folgt eine Dehnung der Notenwerte (siehe oben). Bedingt durch die Kadenz in die Tonika e-Moll fallen die letzten beiden Silben von „angelorum“ auf Viertelwerte. Das metrische Schema der beiden folgenden Verse 3 und 4 im zweiten Stimmpaar Tenor und Bass ist einfacher gestaltet: Der trochäische Sprachrhythmus (– ◡ – ◡) wird musikalisch in gleichmäßigen Achteln vorgetragen. Einige Achtelnoten sind in Zweiergruppen von Sechzehnteln aufgelöst, das Deklamationsmodell bleibt aber unverändert. Die Zusammengehörigkeit beider Stimmen ist hier nicht nur an der dichten Einsatzfolge im Abstand einer Halben zu erkennen, sondern auch an der Imitation des kleinen Sechzehntelmotivs auf „salve porta“ im Tenor beziehungsweise „lux est orta“ im Bass.⁴⁴ Wie schon die beiden Oberstimmen, so enden auch die Unterstimmen mit einer Schlussformel, die nun auf der dritten Stufe schließt.

⁴³ Die leichten Taktteile verschieben sich auf die Zwischenzählzeiten.

⁴⁴ An dieser Stelle liegt auch der Reim der beiden Verse: „porta – orta“.

Der zweite Abschnitt reagiert wie das zweite Stimmpaar mit regelmäßigen Achteln auf das etablierte trochäische Versmodell; nur an zwei Stellen wird dies unterbrochen. Zu Beginn von Vers 7 geht die Sopranstimme den anderen Stimmen voran⁴⁵ und greift dabei wieder auf den bereits von Takt 1 her bekannten daktylischen Wechsel Achtel – Sechzehntel – Sechzehntel (-) zurück. Sie wiederholt den Versteil „o valde“, so dass der letzte Vers wie schon die drei vorausgegangenen⁴⁶ wieder mit der letzten Taktzeit beginnen kann. Im achten Vers findet sich beim Übergang „Christum exora“ die zweite Unterbrechung des gleichmäßigen Achtelkontinuums. Dieser Einschnitt ist auch hinsichtlich der Schlusswirkung sehr wichtig, weil damit der laufende Achtelfluss unmittelbar vor dem Zielklang E-Dur, auf ihn hin zentriert, unterbrochen wird.

In diesem Zusammenhang sei auf ein Beispiel für die äußerst gedrängte Form der Komposition im Bereich der Messe verwiesen: Das elf Takte umfassende *Benedictus* für vier Soli und Basso continuo aus Ignaz Holzbauers *Missa* in a-Moll, datiert vor 1747.⁴⁷ Im Gegensatz zu Eberlins *Ave regina coelorum* wird der Text hier jedoch nicht interpoliert. Die beiden Teile „Benedictus qui venit in nomine domini“ erklingen niemals parallel, sondern nacheinander, auf unterschiedliche Stimmen verteilt. Da der Text des *Benedictus* wesentlich kürzer als der des *Ave regina coelorum* ist, bleibt Holzbauer genügend Zeit, um mit vollständigen Kadenzen die Tonika C-Dur insgesamt viermal zu bestätigen.

Zwölf weitere Vertonungen vertreten die Chor-Solo-Kompositionen in Brevis-Form mit solemner Besetzung.

Biechteler: <i>Regina coeli</i> BieWV A/10/1	<i>Allegro – Adagio</i>	C-Dur	6/8	188 T.	2 Clar, Timp, 2 Vl, 2 Vla, CATBs, CATB, Org
Eberlin: <i>Regina coeli</i> D-Mbs Mus.ms. 1303	[o. Bez.]	C-Dur	C	99 T.	2 Clar, Timp, 2 Vl, Bs, CATB, Org
Lipp: <i>Salve regina</i> D-BGD 208/1	<i>Andante</i>	B-Dur	C	32 T.	2 Clar, 2 Vl, CATBs, CATB, Org
Lipp: <i>Salve regina</i> D-BGD 208/2	<i>Moderato</i>	B-Dur	C	46 T.	2 Clar, 2 Vl, As, CATB, Org
Haydn: <i>Salve regina</i> MH 19	<i>Andante</i>	C-Dur	C	65 T.	2 Clar, 2 Vl, Timp, CATBs, CATB, Org

⁴⁵ Während der Canto den gesamten siebten Vers vorträgt, reduziert sich der Text der übrigen drei Stimmen auf „o valde, valde“.

⁴⁶ Vergleiche die Takte 3, 4 und 5.

⁴⁷ Edition in MacIntyre, Viennese Concerted Mass, S. 462, Beispiel 9-8.

Haydn: <i>Salve regina</i> MH 30	<i>Allegro</i>	D-Dur	3/4	93 T.	2 Clar, 2 Vl, Cs, CATB, Org
Haydn: <i>Salve regina</i> MH 31	<i>Allegro moderato</i>	B-Dur	C	46 T.	2 Clar, 2 Vl, As, CATB, Org
Haydn: <i>Salve regina</i> MH 32	<i>Allegro molto</i>	G-Dur	2/4	138 T.	2 Clar, 2 Vl, Ts, CATB, Org
Haydn: <i>Salve regina</i> MH 33	<i>Adagio – Allegro</i>	D-Dur	C – 3/4	99 T.	2 Clar, 2 Vl, Bs, CATB, Org
Haydn: <i>Regina coeli</i> MH 128	<i>Allegro moderato</i>	D-Dur	3/4	144 T.	2 Clar, Timp, 2 Vl, Cs, CATB, Org
Haydn: <i>Regina coeli</i> MH 263	<i>Andante</i>	C-Dur	C	71 T.	2 Clar, Timp, 2 Vl, Cs, CATB, Org
Mozart: <i>Regina coeli</i> KV 276	<i>Allegro</i>	C-Dur	C	156 T.	2 Ob, 2 Clar, Timp, 2 Vl, CATBs, CATB, B.c.

Die Trompetenstimmen der autographen Partitur von Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1303) sind als separates Partitino überliefert. Eine zusätzliche Abschrift des *Regina coeli* aus dem Salzburger Dommusikarchiv (A-Sd A.420) und die Faktur der Komposition zeigen, dass diese Stimmen Teil der Vertonung und unverzichtbar sind.

Zu den zahlreichen Brevis-Vertonungen mit solemn Besetzung J. M. Haydns gehören vier Werke aus der Gruppe der frühen *Salve regina*-Kompositionen (MH 29-34).⁴⁸ Zu einem Vokalsolisten, Chor, zwei Violinen und Orgel treten in MH 30-33 zwei Clarini hinzu. In MH 128 und MH 263 werden zusätzlich Pauken ergänzt. Das frühe *Salve regina* MH 19, das wahrscheinlich in die Wiener Zeit zwischen 1758 und 1760 zu datieren ist, verwendet die aufwendige Besetzung mit Solistenquartett, Chor, zwei Violinen, zwei Clarini, Pauken und Orgel, wie sie häufig in mehrsätzigen Werken begegnet. Diese Vertonung dürfte immer in Zusammenhang mit anderen, ebenfalls reich besetzten Kompositionen aufgeführt worden sein.

Das letzte *Regina coeli* KV 276 von Wolfgang Amadeus Mozart ist im Gegensatz zu seinen beiden früheren Vertonungen durch die Einsätzigkeit wesentlich komprimierter gestaltet. Mit 156 Takten gehört es aber zu den längsten Brevis-Kompositionen Salzburger Komponisten. Die reiche Besetzung mit zwei Oboen, zwei Clarini, Timpani, zwei Violinen, Soloquartett, Chor und Basso continuo weist auf einen besonderen Anlass hin, für den die Vertonung bestimmt war.

⁴⁸ Vergleiche Kapitel 4.1.

Ein Grund für die häufigen Vertonungen der Marianischen Antiphonen in auffallender Kürze mag in der Aufführungssituation der Zeit zu suchen sein: Die Werke könnten für eine weniger feierlich gestaltete Vesper oder auch für kleinere Ensembles bestimmt gewesen sein. Im Gegensatz zum Salzburger Dom, der die weitaus größte Anzahl von Instrumentalisten und die besten Sänger hatte,⁴⁹ und zum Kloster St. Peter, zu dem nicht nur J. M. Haydn als Musiker engste Kontakte pflegte, gab es im Salzburger Erzbistum zahlreiche Kirchen, denen naturgemäß nur ein kleiner Aufführungsapparat zur Verfügung stand. Gerade volkstümlich gehaltene Marianische Antiphonen (siehe Kapitel 3.2.3) mögen Bestandteil einer auf dem Lande ausgeübten Frömmigkeit gewesen sein, wie sie in kirchlichen Volksbräuchen, Andachten, Prozessionen, Bittgänge und Wallfahrten⁵⁰ zum Ausdruck kam. Wenngleich auch größer besetzte Marianische Antiphonen heute in den Kirchenarchiven kleinerer Pfarreien zu finden sind, so lassen sich doch die meisten der Chor-Solo-Kompositionen in Brevis-Form gerade an diesen Orten nachweisen (Tittmoning, Berchtesgaden, Laufen, Neumarkt/St. Veit).

Obschon diese Form der kurzen Vertonungen Marianischer Antiphonen durch Verständlichkeit des Textes, Vermeidung opernhafter Elemente, Schlichtheit und Kürze der Kompositionen scheinbar dem für die Messe geforderten Ideal Erzbischof Colloredos entspricht, so unterlagen die kleineren kirchenmusikalischen Gattungen wohl von vorneherein nicht in demselben Maße den seit 1772⁵¹ durchgeführten kirchenmusikalischen Reformen. Ähnlich wie bei den Messen kennt das Salzburger Repertoire auch schon vor diesem Zeitpunkt Kompositionen, die der nachmalig favorisierten Form entsprechen. Damit dürfte bewiesen sein, dass diese Art der Vertonung unabhängig von den neuen kirchlichen Bestimmungen schon seit geraumer Zeit existierte und mit der Aufklärung lediglich neue Wertschätzung und Verbreitung erfuhr.

Bei den Longa-Formen der Chor-Solo-Kompositionen handelt es sich um die am festlichsten und prachtvollsten gestalteten Formen der Marianischen Antiphonen, die vorwiegend als *Regina coeli* für die Osterzeit bestimmt waren. Sie erscheinen sowohl in non-solemner wie auch – noch verbreiteter – in solemner Form. Zu den non-solemn Kompositionen gehören neben

⁴⁹ Vergleiche Hintermaier, Salzburger Hofkapelle.

⁵⁰ Gegen diese Bestandteile des volkstümlichen Glaubens wandten sich die Reformbestrebungen Erzbischof Colloredos, so in den Abschnitten XXXIV und XLVIII des Hirtenbriefs von 1782. Vergleiche Schöttl, Kirchliche Reformen, S. 180-182. Hierzu generell Schimek, Musikpolitik.

⁵¹ Bereits im Jahr seines Amtsantritts 1772 bemühte sich Colloredo im Sinne der Aufklärung um die Erneuerung des Christentums. Schimek, Musikpolitik, S. 22.

zwei Vertonungen Karl Heinrich Bibers, den beiden *Salve regina* AdWV 6.03 und 6.04 von Anton Cajetan Adlgasser auch drei Werke J. M. Haydns und das mittlere *Regina coeli* KV 127 von W. A. Mozart:

Biber:	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio assai</i>	<i>Alleluia</i>
<i>Regina coeli</i>	G-Dur	D-Dur	G-Dur	e-Moll	G-Dur
A-Sd A.136	C	3/4	C	3/2	C
	22 T.	24 T.	20 T.	18 T.	30 T.
Biber:	<i>Un poco allegro</i>		<i>piu allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>allegro</i>
<i>Regina coeli</i>	C-Dur				
A-Sd A.165	♢				
	24 T.	13 T.	38 T.	28 T.	31 T.
Adlgasser:	<i>Aria: Allegro</i>	<i>Chorus: Allegro</i>			
<i>Salve regina</i>	G-Dur	D-Dur			
AdWV 6.03	C	3/8			
D-TIT 100	108 T.	39 T.			
Adlgasser:	<i>Andante</i>	<i>Poco allegro</i>			
<i>Salve regina</i>	G-Dur	G-Dur			
AdWV 6.04	C	2/4			
	47 T.	75 T.			
Haydn:	<i>Andante</i>	<i>Un poco adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	
<i>Salve regina</i>	C-Dur	F-Dur	a-Moll	C-Dur	
MH 91	C	3/4	2/4	C	
	56 T.	52 T.	130 T.	71 T.	
Haydn:	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>	<i>Arioso</i>	<i>Adagio</i>	
<i>Alma redemptoris mater</i>	F-Dur	d-Moll	B-Dur	c-Moll	
	C	3/4	C	3/4	
MH 163	37 T.	63 T.	41 T.	52 T.	
Haydn:	<i>Aria: Adagio</i>	<i>Chorus: Allegro</i>			
<i>Ave regina coelorum</i>	C-Dur	C-Dur			
	2/4	3/4			
MH 227	70 T.	67 T.			
Mozart:	<i>Allegro</i>	<i>Andante maestoso</i>		<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
<i>Regina coeli</i>	B-Dur	F-Dur		Es-Dur	B-Dur
KV 127	C	3/4		C	3/8
	84 T.	93 T.		41 T.	182 T.

Die non-solemnen Vertonungen verzichten nicht nur auf die Trompeten und Pauken sondern meist auch auf weitere Bläser. Die Begleitung der Vokalstimmen übernehmen häufig nur zwei Violinen und die Orgel. In Bibers *Regina coeli* (A-Sd A.136) aus dem Jahr 1725 sind die solistischen Partien einem Vokal-Quintett mit zwei Canti, Alt, Tenor und Bass zugeordnet. Sein

Regina coeli (A-Sd A.165) und Haydns *Ave regina coelorum* MH 227 haben vier Solisten, zu denen in Bibers Komposition drei Bratschen und in Haydns Komposition zwei solistische Oboen hinzutreten. Dieses *Ave regina coelorum* ist wie auch Adlgassers *Salve regina* AdWV 6.03 sowie Paris' *Regina coeli* (A-Ssp Par 85.1) in zwei kontrastierende Sätze gegliedert: *Aria* – *Chorus*. Der solistische Teil wird in den Vertonungen von Adlgasser und Paris nur von einer Solostimme, dem Sopran, übernommen, dem zum Schluss ein Chorabschnitt mit „o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria“ (*Salve regina*) bzw. dem „alleluia“ (*Regina coeli*) gegenübergestellt wird. Auch Haydns *Salve regina* MH 91 und sein *Ave regina coelorum* MH 163 sind nur für eine Solostimme (Sopran) und Chor gesetzt; in MH 163 verwendet Haydn die Orgel als konzertierendes Instrument.

Zu den wenigen umfangreich gestalteten non-solemnen Longa-Formen gehören Haydns bereits erwähntes *Salve regina* MH 91 aus seiner frühen Salzburger Zeit (ca. 1765-68) und Mozarts zweites *Regina coeli* KV 127 von 1772. Beide Kompositionen unterteilen den Text in vier größere Sätze mit kontrastierenden Tonarten in den Mittelsätzen. Während die Begleitung sich in Haydns *Salve regina* auf zwei Violinen und Orgel beschränkt, verwendet Mozart in KV 127 ähnlich anderen aufwendigen solemn Kompositionen neben dem Solosopran, Chor, zwei Violinen, zwei Bratschen und dem Basso continuo auch zwei Oboen (Flöten) und zwei Hörner.

Neben den zahlreichen mehrsätzigen Kompositionen des *Regina coeli* von Biber, Biechteler, Eberlin, Lolli, Adlgasser, Gatti und Haydn vertonte Giuseppe Lolli das *Salve regina* als umfangreiches viersätziges Werk mit Trompeten und Pauken (A-Sd A.741). Alle Kompositionen sehen eine große Streicher- und Bläserbesetzung vor – teilweise sogar mit fünfstimmigem Trompetenchor wie etwa bei Matthias Sigismund Biechtelers *Regina coeli* BieWV A/10/5 und Johann Ernst Eberlins *Regina coeli* (A-Sd A.421)⁵² –, zu der Chor und Solisten hinzutreten. Der Text wird immer in mehrere musikalisch eigenständige Abschnitte unterteilt. Dabei kann, wie bereits im vorangegangenen Kapitel⁵³ erörtert, jedem Vers wie auch dem abschließenden „alleluia“ ein selbständiger Satz zugeordnet sein, so dass sich eine maximale Zahl von fünf Einzelsätzen ergibt, wie sie bei Biechteler (BieWV A/10/2, A/10/4 und A/10/5), Biber (A-Sd A. 137, A.138 und A.141), Lolli (A-Sd A.742) und Haydn (MH 22) vorliegt. Es überrascht nicht, dass alle Vertonungen in der für Trompeten typischen Tonart C-Dur stehen.

Die folgende Tabelle ermöglicht einen Vergleich der Ton- und Taktarten, Satzanlage und -bezeichnungen:

⁵² Clarino solo, zwei Clarini, zwei Trombe.

⁵³ Vergleiche die Satzanlage in Kapitel 3.1 Textdisposition und musikalische Form.

<i>Regina coeli</i>	Vers 1	Vers 2	Vers 3	Vers 4	alleluia
Adlgasser	<i>Allegro molto</i>	<i>Andante</i>		<i>Largo</i>	<i>Allegro</i>
AdWV 6.23	B-Dur	Es-Dur		c-Moll	B-Dur
	C	3/4		C	3/8
	89 T.	126 T.		14 T.	61 T.
Biber	<i>Presto</i>	<i>Andante</i>	<i>Presto</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allabreve</i>
A-Sd A.138	C-Dur	G-Dur	C-Dur	F-Dur	C-Dur
	C	3/4	C	3/2	♢
	32 T.	30 T.	41 T.	23 T.	38 T.
Biber	<i>Vivace</i>	<i>(poco) andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
A-Sd A.141	C-Dur	F-Dur	C-Dur	a-Moll ⁵⁴	C-Dur
	2/4	3/4	3/4	3/2	2/4
	68 T.	13 T.	30 T.	18 T.	67 T.
Biechteler	<i>Allegro</i>		<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allabreve</i>
A-Sd A.99	C-Dur		e-Moll	C-Dur	C-Dur
BieWV A/10/2	C	3/4	♢	3/4	♢
	36 T.	28 T.	85 T.	14 T.	63 T.
Biechteler	[]	[]	<i>Poco allegro –</i>	<i>Allegro</i>	
A-Sd A.98			<i>Adagio</i>		
BieWV A/10/3	C-Dur	a-Moll	B-Dur	C-Dur	
	3/4	3/4	C	3/4	
	108 T.	51 T.	34 T.	47 T.	
Biechteler	<i>Allegro</i>		[]	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
A-Sd A.101	C-Dur		F-Dur	C-Dur	C-Dur
BieWV A/10/4	3/4		♢	3/4	6/8
	104 T.		58 T.	19 T.	38 T.
Biechteler	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Allabreve</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allabreve</i>
A-Sd A.100	C-Dur	a-Moll	F-Dur	C-Dur	C-Dur
BieWV A/10/5	C	3/4	♢	3/4	♢
	32 T.	52 T.	56 T.	73 T.	33 T.
Eberlin	ohne Bez.			<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
A-Sd A.421	C-Dur			C-Dur	C-Dur
	♢			3/4	2/4
	145 T.			16 T.	90 T.
Gatti	<i>Allegro con</i>			<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
GaWV A/I/	<i>brio</i>			<i>maestoso</i>	<i>molto</i>
Regina coeli/1	C-Dur			F-Dur	C-Dur
A-Sd A.701	C			♢	C
	146 T.			34 T.	71 T.

⁵⁴ Endet halbschlüssig.

<i>Regina coeli</i>	Vers 1	Vers 2	Vers 3	Vers 4	alleluia
Lolli	<i>poco allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Presto</i>
A-Sd A.742	C-Dur	a-Moll	F-Dur	C-Dur	C-Dur
	C	3/4	♩	C	2/4
	58 T.	65 T.	75 T.	8 T.	151 T.

<i>Salve regina</i>	Vers 1-4	Vers 5	Vers 6	Vers 7
Lolli	[o.Bez.]	<i>Andante</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
A-Sd A.741	C-Dur	C-Dur	C-Dur	C-Dur
	C	3/4	C	C
	Tutti	VI, ATs, Org	VI, CATB, Org	Tutti

Zu den generellen Kennzeichen der solemn Brevis-Kompositionen mit Chor-Solo-Besetzung gehört, dass alle Werke in den Rahmensätzen die Haupttonart verwenden;⁵⁵ es herrschen gerade Taktarten, Tutti-Besetzungen und rasches Tempo (*Allegro*) vor. Die Finalsätze besitzen durch 2/4- oder allabreve-Takte häufig den Charakter eines „Kehraus“. So bezeichnet Lolli das Finale seines *Regina coeli* (A-Sd A.742) im 2/4-Takt sogar als *Presto*, Gatti nennt den Schlusssatz seines *Regina coeli* (GaWV I/A/Regina coeli/1) *Allegro molto*. Der Text des ersten Verses („regina coeli laetare, alleluia“) und das Schluss-„alleluia“ des vierten Verses werden in allen genannten Kompositionen vom Chor vorgetragen. In den Mittelsätzen ist die Besetzung häufig reduziert, so dass sich die Idee einer Übernahme der Satzprinzipien aus Konzert oder Sinfonie förmlich aufdrängt.⁵⁶ Der Text dieser Sätze (Verse 2-4) wird teilweise, wenn auch nicht ausschließlich, solistisch vorgetragen. Einzig Eberlin (A-Sd A.421) behält die vollständige Besetzung in allen Sätzen unverändert bei. Innerhalb der Einzelsätze gibt es aber Teilabschnitte, in denen er das Instrumentarium auf ein Minimum reduziert, so bei seiner Vertonung des dritten Verses „resurrexit sicut dixit“ auf eine Alt-Solostimme und Orgelbegleitung (Takte 115-145) – eigentlich einer Passage, die durch die Auferstehungsbotschaft eine eher reiche Besetzung erwarten lassen würde.⁵⁷ Die Bezeichnungen der Mittelsätze lauten häufig *Adagio*, bei den Taktarten halten sich gerade und ungerade die Waage. Den dritten Vers vertonen Biber (A-Sd A.138 und A.141), Biechteler (BieWV A/10/2-A/10/5) und Lolli (A-Sd A.742) allerdings in einem raschen Tempo (*Presto*, *Allegro* oder *Allabreve*). Biechteler (BieWV A/10/5) und Lolli (A-Sd A.742)

⁵⁵ Kompositionen mit unterschiedlichen Tonarten in den Rahmensätzen stellen die Ausnahme dar (z. B. J. M. Haydn: *Alma redemptoris mater* MH 163 F-Dur und Es-Dur; *Regina coeli* MH 191 B-Dur und d-Moll; Mozart zugeschrieben: *Salve regina* D-Mbm Mf 1023 Es-Dur und B-Dur).

⁵⁶ Zu diesem Thema vergleiche Kapitel 3.3.1 Einflüsse aus der Instrumentalmusik.

⁵⁷ Große Abschnitte mit charakteristischen Besetzungen wie im vorliegenden Fall lassen an eine latente interne Untergliederung auch von Einzelsätzen denken.

verwenden im zweiten und dritten Satz eine Triosatzanlage mit zwei Solisten und Orgel. Eine dreifache solistische Besetzung mit Clarino, Alt und Tenor solo findet sich im vierten Satz der genannten Komposition Biechtelers (Vers 4: „ora pro nobis Deum“). Der zurückgenommene, intimere Charakter begegnet auch in den Mittelsätzen Lollis, obwohl hier die Besetzung wesentlich größer ist. In den Longa-Formen ist dem vokalen Teil meist eine ausführliche instrumentale Einleitung vorangestellt. Dieser erste vokale Abschnitt kann entweder solistisch (Eberlin) oder auch chorisch (Lolli) gestaltet sein. Chor- und Solo-Besetzungen wechseln sich danach kontinuierlich ab. In den solistischen Passagen überwiegt melismatischer Textvortrag, in den chorischen syllabischer. Beim vierten Vers des *Regina coeli* „ora pro nobis Deum“ ist eine Präferenz für chorische Ausführung zu erkennen. Der fünfte Vers des *Salve regina* „Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte“ wird in der vorliegenden Komposition von Lolli (A-Sd A.741) als Duett vertont. Das entscheidende Stilmittel dieser Kompositionen ist das Konzertieren, also der Wechsel zwischen einem Solisten und einer weiteren Gruppe, im Fall der Chor-Solo-Kompositionen der Wechsel zwischen Chor, Solo und Orchester.⁵⁸

Stellvertretend sei nun die formale Konzeption der *Regina coeli*-Vertonungen von Matthias Siegmund Biechteler (BieWV A/10/5; A-Sd A.100)⁵⁹ und Giuseppe Lolli (A-Sd A.741) besprochen. Beide Kompositionen stimmen in der Textdisposition und einer fünfsätzigen Anlage (Vers 1 – Vers 2 – Vers 3 – Vers 4 – alleluia) überein, auffälligerweise sind auch die Tonartenfolge (C-Dur – a-Moll – F-Dur – C-Dur – C-Dur) und die Besetzung mit zwei Violinen, zwei Clarini, zwei Trombe, Timpani, Chor und Orgel identisch. Während auch die Tempoangaben zumindest vergleichbar sind (1. Satz: *Allegro – poco allegro*, 2. Satz: *Andante – Andante*, 3. Satz: *Allabreve – Allegro*, 4. Satz: *Adagio – Adagio* und 5. Satz: *Allabreve – Presto*), variieren die Takt-Vorgaben. Der Viervierteltakt des Einleitungssatzes und der allabreve-Takt des dritten Satzes findet sich in beiden Kompositionen, im zweiten und vierten Satz wechselt Biechteler zu einem Dreiertakt (3/4), während Lolli einen 3/4- bzw. wiederum einen Viervierteltakt wählt. Der Finalsatz steht bei Biechteler erneut im allabreve, bei Lolli dann im 2/4-Takt. Lolli behält also in seiner Komposition mit Ausnahme des zweiten Satzes *Andante* die geraden

⁵⁸ Vergleiche Strohm, *Italienische Opernarien*, S. 93. Wenngleich Strohm Arien aus der Zeit zwischen 1720-1730 beschreibt, so gelten seine Feststellungen auch für Arien- und Chorkompositionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, da beiden Gattungen das Konzertieren als wesentliches Stilmittel eigen ist. Vergleiche auch Kapitel 3.3.1.c. Kompositionstechnik: sinfonische und konzertierende Elemente.

⁵⁹ Vergleiche hierzu auch die detaillierte Untersuchung dieser Komposition in Kapitel 3.3, S. 103-107.

Taktarten kontinuierlich bei, Biechteler hingegen wechselt regelmäßig zwischen geraden und ungeraden Metren. Wie bereits erwähnt, reduzieren sowohl Biechteler als auch Lolli das Instrumentarium in den Mittelsätzen. Die Verse 2-4 werden als Arien vertont.

Biechteler verkleinert die Besetzung des 52 Takte umfassenden zweiten Satzes *Andante* auf nur zwei Stimmen: Basso solo und Orgel. Der dritte Satz *Allabreve* ist dreistimmig, zum Canto solo treten Violinen im unisono. Im vierten Satz *Adagio* kehrt Biechteler wieder zur Haupttonart C-Dur zurück. Drei Solisten bestimmen die Vertonung dieses vierten Verses: die beiden Vokalstimmen Alt und Tenor werden durch eine solistische Instrumentalstimme ergänzt, dabei schöpft die Trompete (Clarin) in äußerst virtuoser Manier den Tonraum bis zum 20. Naturton (e^3 in Takt 13) aus.

Adagio

Clarinet solo in C

Organo

Clarinet

Org

Abb. 7: M. S. Biechteler, *Regina coeli* BieWV A/10/5, 4. Satz, T. 1-20

Die beiden ersten Mittelsätze *Andante* und *Allegro* von Lollis *Salve regina* sind fast identisch besetzt: Eine Solostimme wird von zwei Violinen (hier nicht im unisono, sondern größtenteils zweistimmig konzertierend) und der Orgel begleitet. Wie schon Biechteler wählte auch Lolli als Vokalsolisten den Bass und den Canto aus; nun deklamiert aber der Canto den zweiten Vers, der Bass übernimmt dafür den dritten Vers. Dem ersten Satz folgend ist auch die Dimension des zweiten und dritten Satzes ausgedehnter als bei Biechteler. Das *Andante* umfasst 65 Takte, das *Allegro* sogar 75 Takte. Der vierte Satz *Adagio* kehrt wie bereits in der Komposition Biechtelers zur Haupttonart C-Dur zurück. Dieser Satz gehört aber nicht mehr zum Block der Mittelsätze, sondern stellt eine Vorbereitung zum Finalsatz dar, durchaus ver-

gleichbar mit der langsamen Einleitung eines Sinfoniesatzes.⁶⁰ So folgt dem nur achttaktigen, bereits im tutti instrumentierten *Adagio* mit Dominantschluss⁶¹ der umfangreichste Satz der Vertonung, ein 151 Takte langes *Presto*.

Als solemne Longa-Form erscheint auch bei J. M. Haydn allein das *Regina coeli*. Die Folge der Einzelsätze in den drei Vertonungen lautet:⁶²

	Vers 1	Vers 2	Vers 3	Vers 4	alleluia
MH 22⁶³	<i>Allegro</i>	<i>Andante molto</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Adagio</i>	[<i>Allegro</i>]
<i>Regina</i>	C-Dur	a-Moll	F-Dur	C-Dur	C-Dur
<i>coeli</i>	C	3/4	C	C	3/8
	40 T.	110 T.	86 T.	24 T.	115 T.
MH 191	<i>Allegro</i>	<i>Vivace</i>		<i>Adagio</i>	<i>Presto</i>
<i>Regina</i>	B-Dur	F-Dur		B-Dur	B-Dur
<i>coeli</i>	3/4	2/4		C	6/8
	150 T.	196 T.		27 T.	151 T.
MH 80	<i>Allegro</i>			<i>Adagio</i>	<i>Allegro spiritoso</i>
<i>Regina</i>	C-Dur			F-Dur	C-Dur
<i>coeli</i>	C			C	C
	125 T.			18 T.	67 T.

Das *Regina coeli* MH 22 ist mit Soloquartett, vierstimmigen Chor, zwei Clarini, Pauken, zwei Violinen und Orgel besetzt. Hier wechseln sich regelmäßige Einzelsätze im raschen Tempo mit Sätzen im gemäßigten Tempo ab. Im viersätzigen MH 191 ist der Canto des Chores verdoppelt, die solistischen Partien sind zwei Canti und dem Solo-Cello zugewiesen. Den instrumentalen Part übernehmen auch hier zwei Clarini, Pauken, zwei Violinen und die Orgel. Das *Regina coeli* MH 80 ist mit vierstimmigem Trompetenchor außergewöhnlich reich besetzt und war sicherlich für ein besonderes Fest innerhalb des Marienmonats Mai im Jahr 1766 bestimmt. Denkbar wäre die Übersiedelung des Hofes in den Sommersitz nach Mirabell am Nepomukstag, dem 16. Mai,⁶⁴ einen Tag nach der im Autograph angegebenen Fertigstellung des *Regina coeli*. Hier wurde für gewöhnlich in der Kapelle des Schlos-

⁶⁰ Hierzu auch Kapitel 3.3 Marianische Antiphonen und ihr Verhältnis zu anderen Gattungen.

⁶¹ Vergleiche beispielsweise die langsame Einleitung zu Joseph Haydns Sinfonie Hob. I:102.

⁶² Der dritte Satz liegt in einer weiteren (unvollständigen) Fassung vor, die in a-Moll mit einem allabreve-Takt steht.

⁶³ Diese Komposition ist in Salzburg nicht als Abschrift überliefert.

⁶⁴ Für den Hinweis danke ich P. Petrus Eder.

ses, die dem heiligen Nepomuk geweiht ist, eine Litanei mit Hofmusik gefeiert. Der Salzburger Hofkalender kündigt dazu an:⁶⁵

„Freytag, den 16. dieß fallet ein das Fest des Heil. und wunderthätigen Martyrers S. Joannis Nepomuceni als absonderlichen Lands-Patron, wird in der Hochfürstl. Hof-Kapellen und Kirchen zu Mirabell mit Predig, und Hochamt feyerlichst celebrirret, auch die ganze Octav hindurch ein heiliger Particul von diesem grossen, und wunderthätigen Martyrer ausgesetzt, und von einem (Titl.) Herrn Herrn Dom-Capitularen des hohen Erzstifts gegen 5. Uhr in Bedienung der Hof-Music ein Litaney gehalten, Ihro Hochfürstl. Gnaden [&] c. [&] c. lassen Sich belieben dabey in Dero Oratorio zu erscheinen.“

Das zweite große solemne Fest mit einer Prozession und einer „Vesper solemner“ im Mai, Christi Himmelfahrt, liegt im Jahr 1766 mit dem 8. Mai schon sehr früh, also vor dem Abschluss des Autographs. Somit ist der Nepomukstag das Fest, an dem das *Regina coeli* MH 80 mit großer Wahrscheinlichkeit erstmals erklang.

Haydn wählte in den solemn Longa-Formen seiner Marianischen Antiphonen für die Einleitungssätze jeweils ein rasches Tempo. Während er in seinem frühen *Regina coeli* MH 22 den zweiten Vers „quia quem meruisti portare“ als ein bewegtes *Andante molto* setzte, dem ein rasches *Allegro assai* folgt, sind die Verse 2 und 3 in der Komposition MH 191 in einem schnellen *Vivace*-Satz im 2/4-Takt zusammengefasst. Die Vertonung des „ora pro nobis Deum“ ist in allen drei Kompositionen Haydns wie bereits in den Kompositionen anderer Salzburger Komponisten als *Adagio* im Viervierteltakt gesetzt und steht jeweils in der Haupttonart der Werke. Die Finalsätze legen durch den 3/8- (MH 22) und 6/8-Takt (MH 191) bzw. die Vorschriften *Presto* (MH 191) und *Allegro spiritoso* (MH 80) ein sehr zügiges Tempo ähnlich einem Kehraus innerhalb von Sinfonien nahe. Für die Marianischen Antiphonen ist dieser durch den Jubelruf „alleluia“ ausgelöste schnelle Schlusssatz charakteristisch.

Sein erstes *Regina coeli* KV 108 gestaltete Mozart mit großer Besetzung (zwei Oboen/Flöten, zwei Hörner, zwei Clarini, Pauken, zwei Violinen, zwei Bratschen und Basso continuo; den Vokalpart übernehmen ein Solosopran und der Chor), prachtvoller als das non-solemne KV 127 ein Jahr später. In den Mittelsätzen reduziert der Komponist die Besetzung, wie es auch in Sinfonien allgemein üblich war. Im zweiten Satz *Tempo moderato* wechseln die

⁶⁵ Hochfürstl. Salzburgerischer / Kirchen- / und / Hof-Kalender, / Auf das Jahr / Nach der Gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seeligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXVI. / Sammt beygefügtem / SCHEMATISMO, / [...], Kalenderteil.

Oboen zu Flöten;⁶⁶ Hörner, Trompeten und Pauken pausieren, im dritten, rein solistischen Satz verzichtet Mozart dann ganz auf die Bläser. Mit dem Finale *Allegro* kehrt Mozart wieder zum vollen Tutti zurück.

<i>Regina coeli</i>	Vers 1	Verse 2-3	Vers 4	alleluia
Mozart	C-Dur	F-Dur	a-Moll	C-Dur
KV 108	C	3/4	C	2/4
	<i>Allegro</i>	<i>Tempo moderato</i>	<i>Adagio un poco</i> <i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
	93 T.	98 T.	49 T.	178 T.

3.2.2 Chor-Kompositionen

In den Chor-Kompositionen trägt – wie die Bezeichnung bereits sagt – der Chor von einem instrumentalen Ensemble begleitet den Text alleine vor. Im Vergleich zu den Chor-Solo-Kompositionen sind sie durchwegs kürzer. Unter den Chor-Kompositionen finden sich Vertonungen aller vier Marianischer Antiphonen vorwiegend aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Das Fehlen von Solisten wirkt sich auf die musikalische Gestaltung der Kompositionen aus. Die Vielfalt der Formen von Textdeklamation, bei der sich in den solistischen und chorisches Teilen immer ein Wechsel von vorwiegend melismatisch-solistischem und hauptsächlich syllabisch-chorischem Vortrag ergibt, muss nun von einer einzigen Ensemblegruppe, dem Chor, geleistet werden. Dieser übernimmt nicht beide Möglichkeiten des Textvortrages, sondern beschränkt sich überwiegend auf die syllabische, chortypische Deklamation. Nur vereinzelt finden sich Versuche, den blockhaften Chorsatz aufzulockern (etwa bei J. M. Haydn), die aber eine gewisse kompositorische Beschränkung nicht verdecken können. Das Orchester verliert an Bedeutung, konzertierende Passagen, wie sie bei den solemn Chor-Solo-Kompositionen als bestimmende Elemente begegneten, treten hier vollkommen zurück. Den meisten Chor-Kompositionen fehlt auch eine instrumentale Einleitung, stattdessen beginnt der Chor direkt mit der Textdeklamation. In keiner Gruppe der Vertonungen Marianischer Antiphonen rückt deshalb der Sprachrhythmus musikalisch so in den Vordergrund wie bei den Chor-Kompositionen.

⁶⁶ Mozart verfährt zwar zu dieser Zeit nur selten nach diesem Prinzip, er verwendet entweder Oboen oder Flöten separat oder gemeinsam, KV 110 und KV 182 gehören zu den wenigen Ausnahmen. Bei Adlgasser hingegen begegnet der Wechsel von Oboen zu Flöten im zweiten Satz häufiger: AdWV 15.02, 15.08 und 15.04 (ediert in DTÖ 131).

J. M. Haydn hat die Form der Chor-Komposition besonders häufig in seinen Marianischen Antiphonen gewählt.⁶⁷ Sie ist bei ihm sowohl als Brevis- und Longa-Form wie in non-solemner und solemner Besetzung vertreten. Haydn vertonte ab den späten achtziger Jahren (MH 457) die Marianischen Antiphonen nur noch in chorischen Besetzungen.⁶⁸ Doch auch schon aus früherer Zeit stammen einige chorische Kompositionen: So sehen die einsätzigen Vertonungen des *Alma redemptoris mater* MH 164 und des *Ave regina coelorum* MH 457 jeweils Chor, Streicher und Orgel vor; in MH 164 treten zwei Hörner als Bläser hinzu. Zu den einsätzigen solemnen Kompositionen, der bei Haydn verbreitetsten Form unter den Chor-Kompositionen, gehören das frühe *Salve regina* MH 29 der Sechsergruppe aus Belényes und Großwardein für Chor, Streicher, zwei Clarini und Timpani, ferner auch das *Salve regina* MH 231 und die späten Vertonungen für Gradualbesetzung MH 634, MH 637 und MH 650. Auch Gattis *Regina coeli* in B-Dur (GaWV I/A/Regina coeli/2) zählt zu den solemnen Brevis-Kompositionen.

Mehrsätzliche Chor-Kompositionen sind innerhalb der Marianischen Antiphonen selten vertreten. J. M. Haydns viersätzliche *Salve regina* MH 129 ist für Chor, zwei Violinen und Solo-Orgel gesetzt; in Eberlins *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1302) übernehmen die Trompeten und Pauken Teile der Streicherfunktion; auffallend ist überdies die flexible Haltung des Chores, die besonders in den ausgedehnten vierstimmigen Melismen aller vier Sätze zum Ausdruck kommt.



Abb. 8: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1302), 2. Satz, T. 33-41

Das Instrumentarium der Chor-Kompositionen unterscheidet sich kaum von dem der Chor-Solo-Kompositionen. Wirken Trompeten mit, so steht

⁶⁷ Es sei an dieser Stelle nochmals vermerkt, dass auch die einstimmigen gregorianischen Antiphonen chorisch ausgeführt werden.

⁶⁸ Vergleiche Kapitel 4.1.

das Werk für gewöhnlich in C-Dur; einzig Gattis späteres *Regina coeli* (GaWV I/A/Regina coeli/2) erfordert ausnahmsweise Trompeten (nach italienischer Tradition als „Trombe“ bezeichnet) in B.

In die Gruppe der Chor-Kompositionen sind auch zwei Bearbeitungen J. M. Haydns mit zwei Clarini, zwei Sopranen, Bass und Orgelbegleitung aus dem Salzburger Gesangbuch *Der Heilige Gesang zum Gottesdienst* (1790) einzuordnen: *Sei Mutter der Barmherzigkeit* MH 675 und *In Demut betend* MH 676, deren Vokalpart, ähnlich wie in *Glorreiche Himmelskönigin* MH 694 und Joseph Wölfls deutschem *Salve regina* (A-Ssp olim 1248.74) von einem mit zwei Canti und einem Bass besetzten vokalen Trio bestritten wird.

Eine Sonderform der Chor-Kompositionen stellen die Vertonungen im stile antico dar; sie sind vorwiegend chorischesetzt:

Biber: <i>Regina coeli</i>	<i>Allabreve</i>	G-Dur	♢	15 T.	2 Vl, CCATB, Org
A-Sd A.140	<i>poco allegro</i>	D-Dur	3/4	34 T.	2 Vl, Bs, Org
	<i>Allabreve</i>	G-Dur	♢	23 T.	2 Vl, CCATB, Org
	<i>Adagio</i>	e-Moll	3/2	21 T.	2 Vl, CCATBs, Org
	<i>Allabreve</i>	G-Dur	♢	14 T.	CCATB, Org
Lolli: <i>Ave regina</i>	[o.Bez.]	G-Dur	♢	67 T.	CATB, Org
<i>coelorum</i> A-Sd A.740	6 Abschnitte				

In Bibers *Regina coeli* (A-Sd A.140) umrahmen drei Sätze im stile antico ein solistisches *poco allegro* für Basso solo, zwei Violinen und Orgel, das moderne Kompositionstechniken des 18. Jahrhunderts verwendet. Beide *Allabreve*-Sätze sind chorischesetzt, im *Adagio* treten Solisten und Chor in responsorialer Musizierpraxis einander gegenüber, die Solisten werden hier also wie ein zweiter „chorus“ als Ensemble innerhalb der Mehrchörigkeit behandelt.⁶⁹

⁶⁹ Zur genauen Erörterung von Lollis *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740) und Bibers *Regina coeli* (A-Sd A.140) siehe S. 149-155.

VI I, II

C I

C II

A

T

B

Org

o - ra pro no - bis De - um o - ra pro no - bis De - um

o - ra pro no - bis De - um o - ra pro no - bis De - um

o - ra pro no - bis De - um o - ra pro no - bis De - um

o - ra pro no - bis De - um o - ra pro no - bis De - um

o - ra pro no - bis De - um o - ra pro no - bis De - um

6 6 6 6 6 7 4 3 4 6 6+ 6 6 6 6 6 5 # b

Abb. 9: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 4. Satz, T. 5-12

Eine Ausnahme innerhalb des Salzburger Repertoires von Marianischen Antiphonen stellt das in Kapitel 3.3.2.b. ausführlich besprochene *Ave regina coelorum* MH 140 von Johann Michael Haydn dar. Doch nicht nur die Kompositionstechnik des *stile antico* ist außergewöhnlich, sondern vor allen Dingen die doppelchörige a capella-Besetzung. Sie erklärt sich durch die Aufführung innerhalb der Fastenzeit. Die Komposition war sicherlich für eine besondere Gelegenheit bestimmt, an der der Fürsterzbischof teilgenommen hat. Da Haydn sein *Ave regina coelorum* im Autograph mit „23 Martij [1]770“ datiert hat, kommt dafür mit größter Wahrscheinlichkeit das zwei Tage spätere Festum Pallii am 25. März in Frage, zu dem im Salzburger Hofkalender von 1770 notiert ist:⁷⁰

„Sonntag, den 25sten fällt ein das Fest Mariaverkündigung, wird Nachmittag um 2 Uhr in dem Gotteshaus der allerheiligsten Dreyfaltigkeit die gewöhnliche marianische Andacht mit einer Lobred und Litaney vollzogen.“

Trompeten und Pauken fehlen bei der Komposition trotz Anwesenheit des Erzbischofs, da die Fastenzeit eine Verwendung dieser Instrumente ausschließt.⁷¹ Der solemne Charakter bleibt aber durch die doppelchörige Anlage gewahrt.

⁷⁰ Hochfürstlich Salzburgischer / Kirchen- / und / Hof-Kalender, / Auf das Jahr / Nach der gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXX. / Sammt beygefügetem / SCHEMATISMO, / [...], Kalenderteil.

⁷¹ Das Osterfest fiel 1770 auf den 15. April.

3.2.3 Solo-Kompositionen

Bereits in den Chor-Solo-Kompositionen waren Arien als Einzelsätze innerhalb der Gesamtkomposition eingefügt. In einer Reihe Marianischer Antiphonen, besonders in Vertonungen des *Regina coeli*, fällt einem – oder mehreren – Solisten öfter die Deklamation des gesamten Textes zu. Es handelt sich dabei um ein- oder auch mehrsätzliche Solo-Kompositionen. Sie können sowohl sehr aufwendig und prächtig mit Bläser- und Streicherbegleitung gestaltet sein (z. B. Adlgasser: *Regina coeli* AdWV 6.22), es begegnen aber auch schlichte Kompositionen mit nur einem Vokalsolisten, zwei Violinen und Orgel (z. B. Paris: *Ave regina coelorum*; D-LFN 284/1). Der Vokalsolist steht bei den Solo-Kompositionen – teilweise in Verbindung mit einem weiteren Solo-Instrument – ganz im Vordergrund. Die konzertierende Satzstruktur lebt vom Wechsel zwischen Vokalsolisten und dem Soloinstrument oder Teil des Orchesters.⁷² Der Charakter des Konzertierens besteht darin, dass das Instrument neben der Solostimme hervortritt und mit ihr in gleichen, ähnlichen oder kontrastierenden Motiven alterniert. Dabei soll der Zusammenhang des Textes nicht gestört werden, weshalb dieses wechselweise Konzertieren auch zumeist bei Verszäsuren oder anderen Einschnitten auftritt.⁷³ Die solistische Vertonung Marianischer Antiphonen geht zweifellos auf italienische Traditionen zurück, die dann nördlich der Alpen Verbreitung fanden.⁷⁴ So begegnen in den Venezianischen Ospedali überwiegend solistische Marianische Antiphonen.⁷⁵ Etwa ein Drittel der *Salve regina*-Vertonungen des Wiener Repertoires ist ebenfalls solistisch besetzt.⁷⁶

Unter den Salzburger Komponisten vertonte in erster Linie Anton Cajetan Adlgasser Marianische Antiphonen als Solo-Kompositionen; diese Form wurde von ihm offensichtlich bevorzugt. Eine Ausnahme stellt dabei das *Salve regina* (AdWV 6.07) dar: Hier wird der Text zwar solistisch vorgetragen, allerdings nicht von einem oder auch zwei Solisten, sondern von einem Solistenquartett. Die Form und der musikalische Anspruch zeigen, dass diese vier Partien nur schwerlich durch einen Chor ersetzt werden könnten, sie sind zweifelsohne für Solosänger bestimmt.

⁷² Während die Gegenüberstellung von instrumentalem und vokalem Part stets unverändert bleibt, variieren die weiteren unselbständigen Parte, die dem instrumentalen oder vokalen Anteil zugeordnet werden können. Strohm, Italienische Opernarien, S. 93.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 168.

⁷⁵ Vergleiche Over, Per la Gloria.

⁷⁶ MacIntyre, Wiener Salve-regina-Vertonungen, S. 262.

Die folgende Tabelle gibt Aufschluss über die formale Anlage von non-solemnem Brevis-Kompositionen:

Adlgasser: <i>Salve regina</i> AdWV 6.01	<i>Allegro</i>	C-Dur	C	90 T.	2 Vl, Vla, Cs, Org
Adlgasser: <i>Salve regina</i> AdWV 6.07	<i>Andante espressivo</i>	B-Dur	2/4	155 T.	2 Vl, Vla, CATBs, Org
Adlgasser: <i>Salve regina</i> AdWV 6.09	<i>Allegro</i>	B-Dur	3/4	243 T.	2 Cor, 2 Vl, Vla, As, Org
Adlgasser: <i>Ave regina coelorum</i> AdWV 6.42	<i>Andante</i>	A-Dur	C	50 T.	2 Vl, CTs, Org
Adlgasser: <i>Alma redemptoris mater</i> AdWV 6.61	<i>Allegro non molto</i>	F-Dur	C	49 T.	2 Vl, Bs, Org
Adlgasser: <i>Alma redemptoris mater</i> AdWV 6.62	<i>Andante spiritoso, ma non troppo</i>	G-Dur	♩	168 T.	2 Vl, Ts, Org
Eberlin: <i>Salve regina</i> * D-Mbs Mus.ms. 1301	o.Bez.	d-Moll	C	34 T.	CA, Org
Paris: <i>Salve regina</i> * D-LFN 284/2	<i>Andante</i>	D-Dur	2/4	64 T.	2 Vl, Bs, Org
Paris: Zyklus* D-LFN 282	<i>Andante</i>	B-Dur	2/4	59 T.	2 Vl, Bs, Org
	<i>Adagietto</i>	F-Dur	2/4	62 T.	2 Vl, Bs, Org
	<i>Andante</i>	A-Dur	2/4	54 T.	2 Vl, Ts, Org
	<i>Allegro moderato</i>	C-Dur	3/4	63 T.	2 Vl, Ts, Org
Paris: Zyklus* D-LFN 283	<i>Molto adagio</i>	F-Dur	2/4	42 T.	2 Vl, Ts, Org
	<i>Andante</i>	D-Dur	3/8	56 T.	2 Vl, Bs, Org
	<i>Andante</i>	G-Dur	2/4	68 T.	2 Vl, Ts, Org
	<i>Andante</i>	B-Dur	6/8	27 T.	2 Vl, Bs, Org

Den Kompositionen ist entweder eine mäßige (*Andante*) oder auch raschere (*Allegro*) Tempobezeichnung vorgezeichnet, gerade Taktarten werden bevorzugt. Das tonale Spektrum reicht von C-Dur bis A-Dur, B-Dur und d-Moll (Eberlin). Die Vertonungen haben eine Länge zwischen ca. 50-150 Takten, einzig Adlgassers *Salve regina* (AdWV 6.09) umfasst 243 Takte.

Neben Adlgasser gehört J. M. Haydn zu den Komponisten, die Marianische Antiphonen häufig als Solo-Kompositionen vertonten. In seinem Schaffen nehmen sie vor allen Dingen in der frühen Zeit breiteren Raum ein: Die beiden *Salve regina* MH 20 und MH 21 für Alt solo, zwei Violinen und Orgel werden nach Wien, ca. 1758-60 datiert. Das *Ave regina coelorum* MH 127 hat neben dem Solobass einen weiteren Solisten in der Solobratsche. 1778 und 1779 vertonte Haydn das *Alma redemptoris mater* MH 270 und

das *Salve regina* MH 283 für einen Bass noch ein letztes Mal solistisch. Im *Alma redemptoris mater* übernehmen zwei Hörner die Bläserpartien.

Einige Solo-Kompositionen enthalten Stilelemente aus der Volksmusik,⁷⁷ wie sie zu allen Zeiten in der Musik eine Rolle spielten⁷⁸ und besonders in Werken der Weihnachtszeit begegnen: pastoraler Stil mit schwingenden Dreiertakten (3/4, 3/8, 6/8 oder 12/8)⁷⁹ und eine lyrisch-idyllisch-bukolische Gestaltung von Melodie, Harmonik und Instrumentation.⁸⁰ Zu keiner Zeit war der Einfluss dieser Gestaltungselemente so groß wie im 17. und 18. Jahrhundert in Süddeutschland, Österreich und Böhmen. Die Marianischen Antiphonen dieser Form sind meist nur mit zwei Violinen und der Orgel besetzt, die harmonische Gestaltung ist einfacher als die der übrigen Solo-Kompositionen: Die Haupttonart wird nicht verlassen, Kadenzzen zielen in der Regel in die erste und fünfte, seltener in die vierte und dritte Stufe. Die Stimmen sind anspruchslos und schlicht geführt, Terz- und Sextkopplungen treten besonders zwischen den Violinen auf. Eingängige Melodien gliedern sich in klar abgegrenzte vier-, sechs- und achttaktige Perioden.

Das durchkomponierte *Salve regina* von Johann Ernst Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1301) gehört zur Gruppe dieser von der Volksmusik beeinflussten Vertonungen. Der Satz folgt dem erwähnten schlichten Muster:

The image shows a musical score for three parts: Canto, Alto, and Organo. The Canto and Alto parts are vocal staves in G major (one sharp) and 6/8 time. The Organo part is a bass line in G major and 6/8 time. The lyrics are: "Sal- ve re-gi- na re- gi- na ma- ter mi-se- ri- cor...". The Organo part includes fingerings: #, #3, 5, 7, #, 6, 2.

⁷⁷ Diese Kompositionen sind mit einem Stern (*) in der vorangegangenen Liste gekennzeichnet.

⁷⁸ Hierzu Suppan, Geistliches Volkslied

⁷⁹ Bei den vorliegenden Vertonungen Marianischer Antiphonen mit volkstümlichen Elementen überwiegen gerade Takte.

⁸⁰ Hubert Unverricht (Orchesterbegleitete Kirchenmusik, S. 169) verweist auf die sogenannten „Ariae pastoritiae“ und „Pastoralmessen“. Auch Ruralmesse und -vespern bzw. Landmessen und -vespern gehören zu dieser Gattung. Ebd., S. 170.



Abb. 10: J. E. Eberlin, *Salve regina* (D-Mbs Mus.ms. 1301), T. 1-7

Sopran und Alt sind in Terzen gekoppelt, gleichzeitige Deklamation wechselt unregelmäßig mit kurzen Imitationsblöcken, die jeweils durch das absteigende in Terzen gekoppelte Motiv eingeleitet werden (Takte 1-7, 8-11, 12-20, etc.). Die einzelnen Passagen orientieren sich nicht an den von Doppelversen vorgegebenen Abschnitten. So beginnt zwar der zweite Vers mit der Imitation in den Takten 6-7 scheinbar neu, bricht jedoch bereits innerhalb der Zeile ab („vita dulcedo“). Musikalisch schließt diese Stelle hingegen mit einer Kadenz. Der verbleibende Text folgt ab Takt 8 auf das Motiv der Einleitung (siehe oben), wird aber auch hier wieder mit dem darauf folgenden Vers kombiniert. Textliche und musikalische Einschnitte überlagern sich also.

Schließlich sei auf das *Salve regina* (D-NT 265) von Sigismund von Neukomm hingewiesen, bei dem Instrumente vollkommen fehlen. Der Text wird nach Art des bayerisch-österreichischen „Dreigesangs“ von zwei Sopranen und einem Alt vorgetragen. Wahrscheinlicher noch war das Werk für Frauenklöster oder Schulen bestimmt. Dieses *Salve regina*, das der aus Salzburg stammende Neukomm, ein Schüler J. M. Haydns, selbst mit „Paris, 27. Nov.:^{brc} 1821“ datiert,⁸¹ ist ein Dokument für das Weiterleben der Tradition volkstümlicher Elemente in klösterlichen Vertonungen Marianischer Antiphonen der Zeit nach 1800.

Die deutschsprachigen Vertonungen der Marianischen Antiphonen fallen ebenso in die Sonderkategorie der einsätzigen Solo-Kompositionen. Sie sind nur teilweise an das Vorbild des deutschen Kirchenliedes⁸² angelehnt; ihre

⁸¹ In seinem eigenen Werkverzeichnis unter der Nummer 191. Angermüller, Verzeichnis, S. 85.

⁸² Vergleiche hierzu Kapitel 3.3.2 Einflüsse aus der Kirchenmusik.

formale und musikalische Gestaltung orientiert sich – ähnlich auch in der Besetzung – an kleineren Formen. Mit häufigen Terz- und Sextkopplungen in den Vokalstimmen übernehmen sie Elemente der Volksmusik. Eberlins strophisches *Große Himmelskönigin* (D-Mbs Mus.ms. 1333) gehört mit zwei Trompeten zu den seltenen solemn besetzten einsätzigen Solo-Kompositionen.

Mehrsätzliche Solo-Kompositionen Marianischer Antiphonen sind wiederum bei Adlgasser besonders häufig vertreten. Neben den Vertonungen des *Salve regina* (AdWV 6.02, 6.05, 6.06, 6.08, 6.10), dem *Regina coeli* (AdWV 6.24) und dem *Ave regina coelorum* (AdWV 6.41) seien das *Salve regina* (AdWV 6.04) und das *Regina coeli* (AdWV 6.21) genannt, die wie bereits das *Salve regina* (AdWV 6.07) für ein Solistenquartett bestimmt sind.⁸³ Für drei ausgewählte Werke gibt die folgende Tabelle Aufschluss über die Satzdisposition:

Adlgasser:	<i>Allegro moderato</i>	C-Dur	C	148 T.	2 Ob, 2 Cor, 2 Vl, Ss, Org
<i>Regina coeli</i>	<i>Lento</i>	F-Dur	♭	46 T.	2 Vl, Ss, Org
AdWV 6.22	<i>Allegro</i>	C-Dur	3/8	161 T.	Tutti
Biber:	<i>più andante</i>	D-Dur	3/4	74 T.	Vl, Clar s, Ts, Org
<i>Regina coeli</i>	<i>Allegro</i>	h-Moll	C	30 T.	2 Vl, Clar s, Ts, Org
A-Sd A.142	<i>Adagio</i>	G-Dur	3/2	23 T.	Vl p, Ts, Org
	<i>Allabreve</i>	D-Dur	♭	61 T.	Vl, Clar s, Ts, Org
Eberlin:	<i>Vivace</i>	C-Dur	3/4	113 T.	2 Clar, Timp, 2 Vl, Ts, Org
<i>Regina coeli</i>	<i>Largo</i>	a-Moll	3/4	16 T.	tutti
A-Sd A.418	<i>Vivace</i>	C-Dur	2/4	28 T.	tutti

Die Einzelsätze der ausgewählten Kompositionen erreichen teilweise einen größeren Umfang, wie ein Blick auf die Sätze *Allegro moderato* (157 Takte), *Lento* (46 Takte) und den Finalsatz *Allegro* (161 Takte) von Adlgassers *Regina coeli* AdWV 6.22 belegt, teilweise bewegen sie sich im mittleren Rahmen wie bei Bibers *Regina coeli* (A-Sd A.142): *più andante*: 74 Takte, *Allegro*: 30 Takte, *Adagio*: 23 Takte und *Allabreve*: 61 Takte. Einzig Paris vertonte Marianische Antiphonen in kurzen Einzelsätzen. Wie bereits erwähnt tritt zu der solistischen Vokalstimme teilweise auch ein solistisches Instrument, etwa die Trompete in Bibers *Regina coeli* (A-Sd A.142).

Mit Adlgassers *Regina coeli* (AdWV 6.22)⁸⁴ soll der formale Aufbau einer Solo-Vertonung kurz angesprochen werden. Der Komponist unterteilt den Text in drei Sätze *Allegro moderato* (Vers 1-3) – *Lento* (Vers 4) – *Allegro* („alle-

⁸³ Das *Regina coeli* (AdWV 6.21) ist Adlgassers einzige solemn Solo-Komposition in Longa-Form.

⁸⁴ Vergleiche die detaillierte Besprechung in Kapitel 3.3.1.b, S. 125-128.

luia“), die Länge der Rahmensätze ist mit 157 und 161 Takten fast identisch, der Mittelsatz in F-Dur mit 46 Takten wesentlich kürzer. Die andächtige Haltung des *Lento* spiegelt sich nicht nur im Tempo wider, sondern auch in der reduzierten Besetzung mit zwei Violinen, Viola, dem Solo-Sopran und Orgel; die Bläser (zwei Oboen und zwei Hörner) pausieren hier. Alle drei Sätze beginnen mit einer instrumentalen Einleitung und folgen dem lapidaren harmonischen Modell I-V-I. Versdeklamation und Melismatik in der Singstimme wechseln auch hier mit instrumentalen Zwischenspielen.

Nur drei mehrsätzliche Solo-Kompositionen sind von J. M. Haydn überliefert: Seine erste Marianische Antiphon, das zweisätzliche *Ave regina coelorum* MH 14 für Solosopran, zwei Violinen und Orgel, das groß angelegte viersätzliche Duett *Regina coeli* MH 93 für Sopran, Bass, zwei Violinen und Orgel und ein neu aufgefundenes dreisätzliches *Salve regina* in B-Dur aus Kremsmünster (A-KRF 7/218).

3.2.4 Zusammenfassung

Innerhalb der Marianischen Antiphonen Salzburger Komponisten überwiegen die Chor-Solo-Kompositionen sowohl in Brevis- als auch in Longa-Form mit solemner und non-solemner Besetzung. Non-solemne Vertonungen verzichten nicht nur auf Trompeten und Pauken, sondern meist auch auf weitere Bläser. Die Orchesterbesetzung beschränkt sich damit vorwiegend auf Streicher und Orgel. Den solistischen Textvortrag übernimmt meist ein Vokalsolist, in festlich gestalteten Kompositionen auch bis zu vier Solisten. Die chorischen Partien sind einem vierstimmigen Ensemble zugeordnet, das nur selten durch die Verdoppelung des Cantus zur Fünfstimmigkeit erweitert wird. In einigen Kompositionen treten zum vokalen Solisten auch instrumentale Solisten (Clarino, Oboe, Viola, Orgel, etc.) hinzu. Zwischen den Stimmen ergibt sich dann häufig ein Konzertieren wie es aus instrumentalen Gattungen bekannt ist.

Unter den Salzburger Komponisten lässt sich die Präferenz für non-solemne Solo-Kompositionen vor allem bei Anton Cajetan Adlgasser und Johann Michael Haydn erkennen. Während Adlgasser nahezu alle seine Marianischen Antiphonen, in erster Linie das *Salve regina*, solistisch vertonte,

bieten die Werke Haydns das breiteste Spektrum der bisher untersuchten Kompositionen.⁸⁵

Bei den Marianischen Antiphonen Johann Michael Haydns lässt sich im Hinblick auf die vokale Besetzung und die Disposition eine deutliche Entwicklung erkennen. In den frühen Werken stehen chorisch-solistische, solistische und chorische Vertonungen gleichberechtigt nebeneinander. Die Werke sind meist durchkomponiert, solemne und non-solemne Besetzungen halten sich die Waage. In seiner frühen und mittleren Salzburger Zeit komponiert Haydn mit dem prachtvollen *Regina coeli* MH 80 beginnend festliche und mehrsätzliche Werke, die auch durch den Einsatz von solistischen Instrumenten wie zum Beispiel Violoncello in MH 191 oder zwei Oboen in MH 227 gekennzeichnet sind. Ab 1777, dem *Salve regina* MH 231, sind die Marianischen Antiphonen durchgehend einsätzlich, die Besetzung ist ab dem *Ave regina coelorum* MH 457 rein chorisch und lehnt sich an den großen Zyklus der Gradualien Haydns an.

Mit drei Kompositionen des *Regina coeli* gehören die Marianischen Antiphonen zu den Gattungen Mozarts, die er selten vertonte. Die drei *Regina coeli* KV 108, KV 127 und KV 276 übernehmen tradierte Formen der ein- und mehrsätzigen Anlage. Ungewöhnlich reichhaltig ist die Bläserbesetzung, die in den solemnen Vertonungen neben zwei Clarini und Pauken zwei Oboen und zwei Hörner (KV 276 allein zwei Oboen), im non-solemnen *Regina coeli* KV 127 nur zwei Oboen und zwei Hörner verwendet. Diese Instrumente werden in Kompositionen anderer Salzburger Komponisten nur sehr selten eingesetzt (Adlgasser: *Regina coeli* AdWV 6.22); dort wird stattdessen der Trompetenchor vergrößert (z. B. Eberlin, Biber).

⁸⁵ Allein Johann Ernst Eberlins Schaffen könnte an diese Vielfalt heranreichen. Quellenforschungen dürften neben den in Katalogen (Eitner, KBM, RISM) aufgeführten Werken noch zahlreiche weitere, bislang nicht katalogisierte Vertonungen Marianischer Antiphonen nachweisen. Die Werkverzeichnisse in den Artikeln von Reinhard G. Pauly und Ernst Hintermaier in NGD² und Beatrice Ebel in MGG² bringen diesbezüglich keine neuen Erkenntnisse.

3.3 MARIANISCHE ANTIPHONEN UND IHR VERHÄLTNIS ZU ANDEREN GATTUNGEN

Bereits in den beiden vorangegangenen Kapiteln (3.1 Textdisposition und musikalische Form sowie 3.2 Musikalische Konzeption und Besetzung der Kompositionen) wurde wiederholt auf Übereinstimmungen zwischen Marianischen Antiphonen und anderen musikalischen Gattungen wie Sinfonie, Konzert und Arie verwiesen. Kompositionen Marianischer Antiphonen bilden keine in sich ruhende eigenständige musikalische Anlage aus, sie sind vielmehr dem Einfluss anderer musikalischer Gattungen sowohl aus dem weltlichen wie aus dem geistlichen Bereich ausgesetzt.

Die Vertonungen übernehmen keineswegs alle Merkmale einer anderen Gattung, sie zeichnen sich vielmehr durch eine variable Verbindung unterschiedlichster Einflüsse aus, wie anhand der folgenden Ausführungen deutlich gemacht werden soll.

3.3.1 Einflüsse aus der Instrumentalmusik

Der Einfluss instrumentaler Gattungen wie Konzert, Sinfonie und Ouvertüre auf konzertierende Messen des 18. Jahrhunderts ist in der Forschung seit langem unbestritten. Bereits Franz Kosch hat in seinen Studien zu Florian Leopold Gassmann die Übertragung von Rondoformen, italienischen Ouvertüren und ähnlichem auf kirchenmusikalische Werke belegt. Kosch bemerkte, dass „für das 18. Jahrhundert [...] die Versuche, rein instrumentale Formen in der Kirchenmusik zu verwenden, charakteristisch“ seien.⁸⁶ Friedhelm Krummacher konnte sinfonische Prinzipien in den sechs späten Hochämtern Haydns nachweisen,⁸⁷ Bruce MacIntyre entdeckte „Spuren der Sonaten-Idee vor allem in Abschnitten mit kurzem, fast formlosen liturgischem Text“ der Messen von Joseph Haydn und seinen Wiener Zeitgenossen und stellte charakteristische Sonaten- und Konzertelemente in der Wiener Kirchenmusik der gesamten zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fest.⁸⁸ Besonders der kurze Text des *Kyrie* der Messe mit seiner dreiteiligen Anlage legt – so Susanne Litzel – die Komposition in Sonatenhauptsatzform nahe, wofür die Mariazeller Messe von Joseph Haydn Hob. XII:8 von 1782 ein

⁸⁶ Kosch, Gassmann, S. 229f.

⁸⁷ Krummacher, Symphonische Verfahren, besonders S. 460-478.

⁸⁸ MacIntyre, Entwicklung, S. 83 und ders., Viennese Concerted Mass, S. 568.

Beispiel bietet.⁸⁹ H. C. Robbins Landon prägte in diesem Zusammenhang für Haydns späte Messen den Begriff der „symphonies for voices and orchestra“.⁹⁰ Wenngleich die Vorbilder für die Kirchenmusik mehr in der Instrumentalmusik denn in der Oper⁹¹ zu suchen sind, so hat laut Kurt von Fischer das Dramatische die Kirchenmusik ebenso beeinflusst.⁹² Auch umgekehrt, das heißt zwischen Kirchenmusik und Instrumentalmusik, bestehen Beziehungen, überwiegend in der Übernahme einstimmiger liturgischer Melodien, worüber unter anderem Marianne Danckwardt, Theodor Göllner, Wolfgang Plath und Howard Chandler Robbins Landon gearbeitet haben.⁹³

Da Kirchenkompositionen im Gegensatz zu profaner Musik in höherem Maße durch bestimmte Anlässe, den vorgegebenen Text, vor allen Dingen aber durch Vertonungstraditionen bestimmt waren, gelten sie bis heute, wie Constantin Floros formulierte, als „kein Terrain für Experimente“.⁹⁴ Andererseits räumte auch Floros ein, dass Mozart in seinen großen Kirchenwerken „nicht wenig gewagt“ habe.⁹⁵ Thrasybulos Georgiades meinte aber, dass man das, „was der große Haydn musikalisch auszusagen vermag [...] außerhalb seiner Messen suchen“ müsse, nämlich „dort, wo er für alle Zeiten Gültiges hinterlassen hat: in seinen instrumentalen Werken und den späten Oratorien.“⁹⁶ Die Aussage von Walter Pass aus dem Jahr 1982, dass „die Kirchenmusik der Wiener Klassik [...] im Abseits musikwissenschaftlicher Interessen“⁹⁷ stehe, ist vielleicht im Zusammenhang mit dem Vorurteil zu sehen, dass man sie allgemein für künstlerisch weniger bedeutsam hält.

Das musikalische Denken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders bei den Wiener Klassikern ist „instrumental“ geprägt, obgleich auch

⁸⁹ „Gerade das Kyrie gibt durch die Kürze des Textes die Möglichkeit, mit der Sonatenform zu komponieren. Ein fortlaufender Text hingegen paßt, wenn man kompositorisch auf die wechselnden Inhalte des Textes eingehen will, nur schwer in eine auf Themenkontrast und Wiederholung basierende Form.“ Litzel, Messen, S. 98 und S. 95-98.

⁹⁰ Robbins Landon, Symphonies, S. 596.

⁹¹ „[Es] lassen sich Merkmale aufstrebender instrumentaler Gattungen wie Sonate und Sinfonie bei entsprechender Rücksicht auf die Phrasenlänge auf die Meßvertonung übertragen.“ Hochradner, Messe, S. 236f.

⁹² Fischer, Dramatisches, S. 51f.

⁹³ Danckwardt, Haydn'sche Sinfoniesätze. – Göllner, Gregorian Chant. – Ders., Introituspsalm. – Plath, Ein „geistlicher“ Sinfoniesatz Mozarts. – Robbins Landon, Verwendung. – Ders., Chronicle and Works, I, S. 92f, 143; II, 273, 291-295, 303; IV, 139, 151f, 607 (zitiert nach MacIntyre, Viennese Concerted Mass, S. 716).

⁹⁴ Floros, Mozart-Studien 1, S. 135.

⁹⁵ Ebd., S. 135.

⁹⁶ Georgiades, Musik und Sprache, S. 99.

⁹⁷ Pass, Bemerkungen, S. 476.

„die Sprachgestalt und die Sprachgeste unmittelbar zur Geltung“⁹⁸ kommen und die „Musik keine von innen her berechnete Trennung zwischen vokaler und instrumentaler Setzweise“⁹⁹ erlaubt. So rechnet die liturgische Musik des 18. Jahrhunderts in ihrer Haltung mit dem Kirchenbesucher dieser Zeit, der mit der weltlichen Musik vertraut ist und durch die Aufklärung geprägt das „Fröhlich-Unterhaltende“ sucht.¹⁰⁰ Wie bereits Quantz bemerkte, „hat die Instrumentalmusik an den meisten Singstücken zugleich auch ihren Theil, und ist damit verbunden.“¹⁰¹ Es steht demnach zu erwarten, dass gerade in der Musik für das Officium bzw. in kirchenmusikalischen Werken, die nicht streng liturgisch gebunden waren, unterschiedlichste Formen und Einflüsse anderer Gattungen wiederzuerkennen sind. Einflüsse von Sinfonie, Ouvertüre und Konzert lassen sich bei den Marianischen Antiphonen in dreifacher Gestalt beobachten:

- a. Äußere Form: Textdisposition und Besetzung
- b. Innere Form: musikalische Konzeption der Einzelsätze
- c. Kompositionstechnik: sinfonische und konzertierende Elemente

Die folgenden Ausführungen versuchen der Gefahr einer mechanischen Übertragung und Festlegung sinfonischer Formen und Modelle auf die Marianischen Antiphonen zu entgehen, indem sie bestimmte sinfonische Elemente und Prinzipien, die in den vorliegenden ausgewählten Kompositionen verwendet wurden, herausarbeiten.¹⁰²

a. Äußere Form: Textdisposition und Besetzung

Im Kapitel 3.1 wurde bereits ausgeführt, dass jeder Komponist bei der Vertonung eines Textes vor einem Formproblem steht. Die daraus resultierenden unterschiedlichen Möglichkeiten der Textdispositionen sind nicht nur durch lokale Traditionen¹⁰³ beeinflusst, sondern werden auch von auffüh-

⁹⁸ Georgiades, Musik und Sprache, S. 89.

⁹⁹ Ebd., S. 96.

¹⁰⁰ Ebd., S. 98.

¹⁰¹ Quantz, Versuch einer Anweisung, § 18, S. 287f.

¹⁰² Vergleiche hierzu den Kommentar von Walter Pass (Bemerkungen, S. 477) hinsichtlich Martin Chusids Aufteilung von Haydns späten Messen in „Vokal-Symphonien“ (Chusid, Observations), die er als „absurden, im besten Sinne des Wortes sinnentzogenen Versuch“ bezeichnet.

¹⁰³ So sind von dem in Wien wirkenden Johann Joseph Fux 59 Marianische Antiphonen überliefert, die überwiegend durchkomponiert sind. Berthold Over konnte für Marianische Antiphonen in Venezianischen Ospedali 139 solistische Marianische Antiphonen, also Ver-

rungspraktischen Gegebenheiten und Vorstellungen hinsichtlich der Gesamtanlage der Komposition bestimmt.

Ist der Text in drei oder vier selbständige Sätze gefasst, so liegt die Beziehung zu einer Konzert- oder Sinfonie-Anlage nahe. Vergleicht man nun noch die Tempobezeichnungen der Einzelsätze, so lässt sich auch hier eine Verbindung zu anderen Gattungen aufzeigen. Bei einer dreiteiligen Textdisposition, wie sie nur bei den Antiphonen *Regina coeli* und *Salve regina* begegnet, umrahmen zwei schnelle Sätze einen Mittelsatz im langsameren Tempo: Der Einleitungssatz verläuft in raschen Zeitmaßen (*Allegro, Allegro moderato, Allegro molto, Allegretto, Vivace*) und hat vorwiegend ein gerades Taktmaß. Im Mittelsatz ist das Tempo zurückgenommen (*Lento, Moderato, Adagio, Largo, Andante, Larghetto*); hier wechselt das Metrum häufig zum 3/4-Takt. Beim Finale lässt nicht nur das Taktmaß mit 2/4 (auch allabreve und 3/8) auf ein rasches Schlusstempo schließen, sondern ebenso die Satzüberschrift, die oft das Tempo des Einleitungssatzes wiederaufnimmt oder sogar übertrifft: *Allegro, Presto, Vivace, Allegro spiritoso, Allegro con brio*. Der Mittelsatz wechselt in die Dominant-, Subdominanttonart oder auch in die Mollparallele, seltener bleibt die Haupttonart bestehen.

Bei Solo-Konzerten und dreisätzigen Sinfonien¹⁰⁴ begegnet diese Anlage bezüglich der Taktmaße und Tonarten ebenfalls. Neben Scheibe¹⁰⁵ und Koch¹⁰⁶ belegt am ausführlichsten Sulzer diese Satzdisposition:

„Es [das Cammerconcert] besteht aus drey Haupttheilen, davon der erste ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Theil ist insgemein der längste, der letzte der kürzeste, und man kann sich von der Größe eines solchen Tonstücks aus dem ohngeföhren Zeitmaaße, das Quantz dafür angiebt einen Begriff machen.“¹⁰⁷

Quantz präzisierte hierzu:

„Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.“¹⁰⁸

tonungen nach Art von Arien teilweise mit Rezitativ, nachweisen. Over, Per la Gloria di Dio, S. 289-415.

¹⁰⁴ Das Tempo des Mittelsatzes ist bei Sinfonien meist mit *Andante* bezeichnet, einem mittleren Tempo, langsamer als das der beiden Rahmensätze.

¹⁰⁵ Scheibe, *Critischer Musicus*, S. 605 und 636.

¹⁰⁶ Koch, *Versuch einer Anleitung*, Bd. III, S. 301f und 333-341.

¹⁰⁷ Artikel Concert, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 1, S. 572f.

¹⁰⁸ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, XVIII, § 40, S. 300.

Die vokale Besetzung der Marianischen Antiphonen ist solistisch und/oder vierstimmig chorisches.¹⁰⁹ Ist die Vertonung für ein Fest von hohem Rang bestimmt, vergrößert sich die Besetzung zumeist um Solisten und einen Chor. In der Salzburger Tradition begleiten drei Posaunen die unteren drei vokalen Ripieno-Stimmen Alt, Tenor und Bass *colla parte*.¹¹⁰

Grundlage der instrumentalen Besetzung der Marianischen Antiphonen ist wie in den meisten anderen kirchenmusikalischen Werken das sogenannte „Kirchentrio“ mit zwei Violinen, Bassi und Orgel. Es kann durch folgende Instrumente erweitert werden:

1. zwei Trompeten – als „Clarini“ bezeichnet – mit Pauken; bei entsprechendem festlichen Charakter der Aufführung auch durch vier Trompeten – in zwei „Clarini“ und zwei „Trombe“ unterteilt¹¹¹ – mit Pauken erweitert¹¹²
2. zwei Hörner (und zwei Oboen)
3. konzertierende Solo-Instrumente

Zu 1. Bei festlich gestalteten, häufig mehrsätzigen Marianischen Antiphonen wirken meist Trompeten und Pauken mit.¹¹³ Sie sind die erste Erweiterung des Kirchentrios und symbolisieren nicht nur das Majestätische, Feierliche, sondern setzen auch den Text, häufig das *Regina coeli*, mit dem Lob der Gottesmutter um. Gehören Trompeten und Pauken zu der Besetzung,¹¹⁴ so werden meistens keine weiteren Bläser hinzugezogen.

Im *Regina coeli* von Johann Ernst Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1302) ersetzen zwei Trompeten und Pauken sogar die Streicher, was möglicherweise auf eine Aufführung im Freien hinweist. Sonderfälle der Bläserbesetzung verkörpern die *Regina coeli* von Biechteler (BieWV A/10/5) und Eberlin (A-Sd

¹⁰⁹ Der fünfstimmige Chor mit zwei Canti, Alt, Tenor und Bass begegnet allein in Kompositionen mit *stile antico*-Elementen, z. B. Biber (A-Sd A.140).

¹¹⁰ Senn, in: NMA I/1/1:3, S. IX, auch Holl, in: NMA I/1/1:4, S. XVII.

¹¹¹ Zur unterschiedlichen Funktion von Clarini und Trombe vergleiche Aringer, Clarinpartien.

¹¹² An dieser Form der Erweiterung änderten auch die Bestimmungen der Enzyklika Papst Benedikts XIV. aus dem Jahr 1754 nichts, die Trompeten und Pauken in den Kirchen verboten, da die Kompositionen hauptsächlich für den Dom bestimmt waren, für den diese Regelung nicht galt. Fellerer, Liturgische Grundlagen, S. 71.

¹¹³ Diese Form der Besetzung ist auch in konzertierenden Messen von Joseph Haydn und seinen Wiener Zeitgenossen, die für feierliche Anlässe bestimmt waren, zu beobachten. MacIntyre, Entwicklung, S. 85.

¹¹⁴ Mit Trompeten und Pauken wurden nur die Festi Pallii in Anwesenheit des Erzbischofs musiziert. Hintermaier, Salzburger Hofkapelle, S. XIII f. Bei Mozart gibt es auch Kompositionen mit Trompeten, Pauken und Hörnern (z. B. *Dominicus-Messe* KV 66 und *Regina coeli* KV 108).

A.421), bei dem zum vierstimmigen Trompetensatz (zwei Clarini und zwei Trombe) noch eine fünfte, solistische Trompete hinzugefügt wird.

Vergleicht man die Besetzung mit der von Sinfonien, so kann ein deutlicher Unterschied hinsichtlich der Bläser festgestellt werden. Trompeten und Pauken sind dort eher eine Ausnahmeerscheinung, sie werden höchstens als Ergänzung zu bereits vorhandenen Bläsern, also zu Hörnern, aber auch Oboen und Flöten hinzugezogen. Leopold Mozart verwendet nur ausnahmsweise einen vierstimmigen Trompetenchor in seiner Sinfonie in D-Dur (D 16).¹¹⁵ Weniger verbreitet sind Sinfonien mit Streichern und Trompeten und Pauken, also ohne weitere Bläser, wie zum Beispiel von Eberlin (C 3, C 4, C 7, D 1, D 2) und Leopold Mozart (D 26).

Zu 2. Als zweite Möglichkeit kann das Kirchentrio durch paarig besetzte Hörner sowie zwei Oboen erweitert werden. Diese Besetzung begegnet bei Adlgasser (*Regina coeli* AdWV 6.22, *Salve regina* AdWV 6.03 und 6.09), Lipp (*Salve regina* D-BGD 208/1) und Haydn (*Alma redemptoris mater* MH 164 und MH 264, *Salve regina* MH 634). Adlgasser erweitert den Bläasersatz in seinem *Salve regina* (AdWV 6.06) und seinem *Ave regina coelorum* (AdWV 6.41) um zwei Flöten und zwei Hörner. Diese Besetzungsformen stehen sinfonischen Kompositionen näher,¹¹⁶ bei denen im Bläasersatz laut Sulzer „zum Ausfüllen oder zur Verstärkung [...] noch Hörner, Hoboen und Flöten“¹¹⁷ wie auch Fagotte hinzutreten konnten. Trompeten und Pauken erscheinen hier, wie bereits oben erwähnt, meist als zusätzliche Ergänzung dieses Bläasersatzes. Auch in allen Sinfonien Adlgassers bilden der Streichersatz und zwei Hörner die Grundlage, die durch zwei Oboen (Flöten), aber auch durch Trompeten und Pauken (AdWV 15.02) oder Fagotte (AdWV 15.03 und 15.06) erweitert werden. Bei Leopold Mozarts Sinfonien sind ebenfalls die Streicher und das Hörnerpaar Basis der Besetzung, die gegebenenfalls ergänzt werden kann.¹¹⁸ Auch die sinfonischen Werke Luigi Gattis (zwei Ouvertüren, ein Concertone und eine Sinfonie) sind mit Streichern, zwei Hörnern und zwei Oboen besetzt, die teilweise durch zwei Fagotte und zwei Trompeten und Pauken ergänzt werden.

¹¹⁵ Zählung der Instrumentalwerke Leopold Mozarts und Johann Ernst Eberlins nach Symphony B VIII.

¹¹⁶ Auch MacIntyre stellt für Wiener Messen-Kompositionen einen verstärkten Einfluss sinfonischer Besetzungspraktiken seit den sechziger Jahren fest: Das Ensemble wird zunächst durch ein Oboenpaar, später auch durch Flöte und Klarinetten sowie durch ein Hörnerpaar ergänzt. Bratsche und Cello erhalten eine autonome Rolle, Orgel und Posaunen treten seltener als früher solistisch hervor. MacIntyre, *Entwicklung*, S. 86.

¹¹⁷ Artikel Symphonie, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 4, S. 478.

¹¹⁸ Leopold Mozart verwendet in den Sinfonien C 3, C 4, D 5, D 19, D 20, D 21, D 26, Es 1, F 1, G 2, G 6, G 10, G 12, G 14, G 17, G 18, G 20, A 1-3 und B 1-8 keine Hörner.

Zu 3. Zur Streicher- und Bläserbesetzung im *ripieno* können neben solistischen Gesangsstimmen auch konzertierende Instrumente¹¹⁹ hinzutreten, ein Stilmittel, das auch vermehrt in den Messen begegnet.¹²⁰ Aus den Reihen des Orchesters erscheinen bei den Marianischen Antiphonen Violine, Bratsche, Oboe, Trompete und Violoncello als Solisten.¹²¹ Ein Charakteristikum der Kirchenmusik ist die Orgel,¹²² die als konzertierendes Instrument seit circa 1730 verwendet wird.

Sucht man nun für einen Vergleich zwischen instrumentalen und kirchenmusikalischen Gattungen zwei Werke, bei denen Satzanzahl, Tempoangabe, Takt- und Tonart vollkommen übereinstimmen, so dürfte man nicht fündig werden. Wenngleich in der dreiteiligen Disposition mit der häufig auftretenden Satzfolge schnell – langsam – schnell viele Beispiele zu finden sind,¹²³ differieren die beiden Gattungen doch zumeist hinsichtlich der Besetzung.

Es konnten jedoch einige Kompositionen ermittelt werden, bei denen die Kriterien Satzanzahl, Tempo der Einzelsätze sowie Takt- und Tonarten weitgehend mit einer Marianischen Antiphon übereinstimmen. So lässt sich das *Regina coeli* in C-Dur von Adlgasser (AdWV 6.22) aus der Zeit vor 1772 sowohl mit seinen Sinfonien in B-Dur (AdWV 15.09) und in C-Dur (AdWV 15.04)¹²⁴ als auch mit Wolfgang Amadeus Mozarts letzter Salzburger Sinfonie in C-Dur KV 338 vom 29. August 1780 vergleichen. Adlgasser erweitert in seinen drei Kompositionen das Streicherensemble (dreistimmiges Kirchentrio beim *Regina coeli* – zwei Violinen, Viola, Violoncelli und Bässe bei

¹¹⁹ Rosenthal (Vokalformen, S. 16) nennt „Arien mit konzertanten Soloinstrumenten“ von Johann Ernst Eberlin als charakteristisch und von großem Einfluss auf Wolfgang Amadeus Mozart. In den Marianischen Antiphonen Eberlins begegnet beispielsweise die Solo-Trompete in seinem *Regina coeli* (A-Sd A.421).

¹²⁰ „Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts treten konzertierende Instrumente in Wiener Messen immer häufiger auf. Man findet obligate Partien für Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Bratsche, Violoncello u. a.“ MacIntyre, Entwicklung, S. 86.

¹²¹ Zu den solistischen Kompositionen gehören: Bratsche solo: J. M. Haydn, *Ave regina coelorum* MH 127; 2 Oboen solo: J. M. Haydn, *Ave regina coelorum* MH 227; Clarino solo: Biechteler, *Regina coeli* (BieWV A/10/5), Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.419, A.420 und A-Sd A.421), K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.142); Fagott solo: Adlgasser, *Salve regina* (AdWV 6.02); Violine solo: Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.421); Orgel solo: J. M. Haydn, *Salve regina* MH 129 und *Alma redemptoris mater* MH 163.

¹²² Riedel, Funktionswandel der Orgel, S. 140.

¹²³ J. M. Haydns *Salve regina* MH 91 und das Kremsmünsterer *Salve regina* (A-KR F 7/218; MH deest) entsprechen hingegen offenkundig nicht geläufigen Modellen aus der Instrumentalmusik; stattdessen reiht der Komponist langsamere und schnellere Sätze in scheinbar wahlloser Reihenfolge aneinander.

¹²⁴ Edition von Werner Rainer in: DTÖ 131, *Sinfonia in B* AdWV 15.09: S. 29-60; *Sinfonia in C* AdWV 15.04: S. 3-28.

den Sinfonien) um ein Oboen- und ein Hörnerpaar, Mozart ergänzt die Streicher um zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken. Drei der Kompositionen stehen in C-Dur (Einleitungs- und Finalsatz behalten diese Tonart); alle vier Werke haben eine dreisätzige Anlage mit einem schnellen ersten Satz (*Allegro moderato*: *Regina coeli* – [ohne Bezeichnung]: AdWV 15.09 – *Allegro spiritoso*: AdWV 15.04 – *Allegro vivace* bei Mozart), einem langsamen Mittelsatz (*Lento*: *Regina coeli* – *Andante molto*: AdWV 15.09 – *Andante*: AdWV 15.04 und *Andante di molto*: KV 338) und wiederum einem raschen Finale (*Allegro*: *Regina coeli* – *Allegro assai*: AdWV 15.09 und *Allegro con spirito*: AdWV 15.04 – *Allegro vivace*: KV 338). Auch die Abfolge der geraden und ungeraden Taktarten stimmt weitgehend überein: C – C – 3/8 beim *Regina coeli*, C – 2/4 – 3/8 bei Adlgassers Sinfonie in B-Dur AdWV 15.09 und C – 2/4 – 6/8 bei den Sinfonien AdWV 15.04 und KV 338. Der zweite Satz steht in Adlgassers *Regina coeli* und in Mozarts KV 338 in der Subdominanttonart F-Dur; die Besetzung ist hier auf Streicher ohne Bläser reduziert. In seinen Sinfonien behält Adlgasser die Bläser bei, wechselt allerdings von Oboen zu Flöten und verwendet die Dominante als Tonart dieses Mittelsatzes (Es-Dur bei AdWV 15.09 respektive G-Dur bei AdWV 15.04).

Die Satzfolge schnell – langsam – schnell (*Allegro* – *Adagio* – *Allegro spiritoso*) des *Regina coeli* MH 80 für zwei Clarini, zwei Trombe, Pauken, zwei Violinen, Solistenquartett, Chor und Organo von J. M. Haydn ist charakteristisch für zeitgenössische Sinfonien. So findet sich die gleiche Disposition auch in Haydns Sinfonie in F-Dur MH 507 vom 15. Juli 1789.¹²⁵ Einem einleitenden Satz im schnellen Tempo *Allegro molto* folgt ein langsames *Adagio ma non troppo*. Die Sinfonie schließt mit einem raschen *Vivace*. Haydn vertont in beiden Werken die Rahmensätze in der Haupttonart (MH 80: C-Dur – MH 507: F-Dur), der Mittelsatz steht in der Subdominanttonart (MH 80: F-Dur – MH 507: B-Dur). Während das *Regina coeli* jedoch in der gesamten Komposition den Viervierteltakt als einheitliche Vorzeichnung beibehält, wechselt die Sinfonie vom Viervierteltakt (1. Satz) über einen 3/4-Takt (2. Satz) zum 2/4-Takt (3. Satz). Statt Trompeten und Pauken setzt Haydn in der Sinfonie zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner als Bläser ein. Der Streichersatz besteht hier aus zwei Violinen, Viola und Bass.

Bei einer vierteiligen Textdisposition der Marianischen Antiphonen variiert die Anlage der vier Sätze noch stärker als bei dem dreiteiligen Aufbau: Zwei schnelle Sätze können zwei langsame Mittelsätze bzw. einen langsamen dritten Satz umrahmen (schnell – langsam – langsam – schnell bzw. schnell – schnell – langsam – schnell); auf zwei langsame Sätze können zwei schnelle Sätze oder ein rascher Satz mit abschließendem langsamen Satz

¹²⁵ Edition von Charles Sherman in: *Symphony B VIII*, S. 309-315.

folgen (langsam – langsam – schnell – schnell bzw. langsam – langsam – schnell – langsam). Schließlich können sich langsame und schnelle Sätze abwechseln (langsam – schnell – langsam – schnell), eine Satzfolge die auf die „Sonata da chiesa“ zurückgeht. Die Tonarten von Einleitungs- und Schlusssatz sind meist gleich, hier stellen nur das *Alma redemptoris mater* MH 163¹²⁶ von J. M. Haydn und sein *Regina coeli* MH 191 eine Ausnahme dar. In den Mittelsätzen kann auf die Tonart der vierten, fünften oder sechsten Stufe gewechselt werden, es kommt aber auch vor, dass die Tonart in allen vier Sätzen gleich bleibt.

Schon der Reichtum an unterschiedlichen Möglichkeiten in der Satzanlage zeigt, dass wohl bei einer vierteiligen Textdisposition das Vorbild einer bestimmten Instrumentalform weniger bestimmend war als eventuell die Übernahme einer Form innerhalb eines Einzelsatzes. Dies mag im Fall der Sinfonie auch daran liegen, dass das *Menuett* mit *Trio* kaum eine Entsprechung in einem Teil von Marianischen Antiphonen erhalten kann. Gerade bei Kompositionen, die neben der vierteiligen Anlage auch eine größere Besetzung aufweisen, werden die Mittelsätze häufig solistisch vertont.

Bei der Gegenüberstellung mit den Instrumentalwerken Mozarts wurde nur eine viersätzigige Komposition gefunden, die von der äußeren Anlage wenigstens teilweise einer Marianischen Antiphon ähnelt. So kann die in Mailand Ende Oktober/Anfang November 1771 entstandene Sinfonie KV 96 mit dem *Salve regina* C-Dur (A-Sd A.741) von Giuseppe Lolli (Datierung: nach 1763 ?) verglichen werden. Das Tempo der Rahmensätze ist zügig (*Allegro* und *Allegro molto* bei Mozart, [ohne Bezeichnung] und *Allegro* bei Lolli), der zweite Satz trägt die Satzüberschrift *Andante*. Im dritten Satz folgt bei Mozart traditionell das *Menuett* mit *Trio*, Lolli fügt hier ein *Adagio* ein. Die Haupttonart C-Dur bleibt in allen Sätzen unverändert bestehen, Mozart wechselt nur im zweiten Satz zur Variante c-Moll. Die Taktarten sind in den Rahmensätzen gerade (Viervierteltakt bei Lolli sowie C und 2/4 bei Mozart), im zweiten Satz ungerade (3/4 bei Lolli und 6/8 bei Mozart), im *Menuett* verwendet Mozart den 3/4-Takt, Lolli wechselt hingegen in seinem *Adagio* zu einem geraden Takt. Auch in dieser Sinfonie sind die Bläser mit zwei Oboen, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken stärker besetzt als beim *Salve regina*, das nur über zwei Trompeten und Pauken verfügt.

Bezüglich der Tonartenfolge sind die kirchenmusikalischen Werke Mozarts im Vergleich mit Sinfonien flexibler gestaltet: Die Rahmensätze stehen wie erwartet in der Haupttonart, in den Mittelsätzen wechselt Mozart zur vierten Stufe und in die parallele Molltonart (KV 108) bzw. in die vierte und fünfte Stufe (KV 127). Mit der Gegenüberstellung von zwei langsamen Bin-

¹²⁶ Diese Komposition stellt auch hinsichtlich des mäßigen Tempos in allen vier Sätzen einen Sonderfall dar: *Andante* – *Andante* – *Arioso* – *Adagio*.

nensätzen und zwei raschen Rahmensätzen, der Taktart C im ersten und dritten Satz, dem 3/4-Takt im zweiten Satz und dem 2/4- (KV 108) bzw. 3/8-Takt (KV 127) im Finalsatz sowie der identischen Textunterteilung (Vers 1 – Verse 2-3 – Vers 4 – alleluia) liegt beiden Kompositionen ein vergleichbares Schema zugrunde. Charakteristisch für das abschließende „alleluia“ sind auch die an Finalsätze von Sinfonien erinnernden kurzatmigen 2/4- (KV 108) und 3/8-Takte, die in ganz ähnlicher Form auch im „alleluia“ *Allegro* der Motette „Exsultate, jubilate“ KV 165 auftreten (hier: 2/4-Takt).

Sowohl bei den dreisätzigen wie auch bei den viersätzigen Vertonungen zeigt sich, dass die Gestaltung durch zwei Faktoren wesentlich bestimmt wird:

1. durch den formalen und inhaltlichen Textaufbau. Da beim *Regina coeli* der vierte Vers und der abschließende „alleluia“-Ruf als eigenständige Sätze fungieren, resultiert daraus eine Anlage mit einem langsamen Satz, dessen Tempo durch die Gebetshaltung des „ora pro nobis Deum“ bestimmt wird und deshalb langsam sein muss, sowie einem raschen Finalsatz, dem Schluss-„alleluia“.
2. durch die Intention des Komponisten für die Gesamtanlage. Liegt eine dreiteilige Textdisposition vor, so scheint der Komponist damit öfter eine dem Konzert oder der Sinfonie ähnliche Anlage zu verbinden; bei einer vierteiligen Textdisposition ist der Variantenreichtum dagegen offensichtlich größer, gleichzeitig individualisiert sich das Formkonzept.

Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch für zweisätzliche Kompositionen ein Gegenstück innerhalb der geistlichen Vokalmusik zu finden ist. Als Beispiel sei das *Salve regina* G-Dur AdWV 6.03¹²⁷ von Anton Cajetan Adlgasser herangezogen, das in seiner Anlage mit einer Komposition Wolfgang Amadeus Mozarts zu vergleichen ist. Das *Salve regina* ist in zwei Abschnitte unterteilt: Die ersten sechs Verse werden vom Canto solo als *Aria: Allegro* – so auch der Titel in der Handschrift – in Begleitung von zwei Violinen, Viola und Organo vorgetragen, der siebte Vers ist mit *Chorus: Allegro* überschrieben; hier treten zum vierstimmigen Chor wiederum die Streicher und zusätzlich zwei Hörner hinzu. Adlgasser wechselt, um den Gegensatz hervorzuheben, nicht nur die Besetzung, sondern auch Ton- (von G-Dur nach D-Dur) und Taktart (vom C- zum 3/8-Takt). Ganz ähnlich ist der

¹²⁷ Das Werk ist in einer Tittmoninger Handschrift mit dem Text „Ave Maria“ überliefert. Vergleiche auch die zweiteilige Anlage der Kompositionen von Haydn (MH 14 und MH 227) und Paris (A-Ssp Par 85.1).

Aufbau in Mozarts *Scande coeli limina* KV 34 aus dem Jahr 1766.¹²⁸ Auch hier stehen sich nach Art der älteren Offertoriumsmotette ein Arien- und ein Chor-Abschnitt gegenüber.¹²⁹ Zwar kontrastiert Mozart Ton- (C-Dur) und Taktart (2/4- und C -Takt) nicht so stark wie Adlgasser, doch tritt bei ihm der Gegensatz zwischen Arie und Chor durch die Besetzung mit zusätzlichen Trompeten und Pauken sowie das unterschiedliche Tempo (*Andante* – *Allegro*) deutlicher hervor.

Betrachtet man die Besetzung Marianischer Antiphonen außerhalb Salzburgs, so ist folgendes festzustellen: In Wien verwenden Johann Joseph Fux (1660-1741) und Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) in ihren Kompositionen ebenfalls das dreistimmige Kirchentrio als Grundlage des Satzes, nur selten werden Trompeten und Pauken,¹³⁰ Posaunen¹³¹ oder auch ein Fagott¹³² hinzugefügt. Joseph Haydn vertonte nur eine seiner sechs Marianischen Antiphonen, ein *Ave regina coelorum* in F-Dur (Hob. XXIIb:6), mit Trompeten und Pauken, den übrigen Kompositionen liegt ein reiner Streichersatz zu Grunde. Aus wesentlich späterer Zeit stammen Joseph Eyblers (1765-1846) vier Marianische Antiphonen (zwischen 1809-1831) in bläserreicher Besetzung (Oboen, Klarinetten, Fagotte; die beiden *Regina coeli* zusätzlich mit Trompeten und Pauken).¹³³ Sie beziehen sich durch die Klarinetten bereits auf orchestrale Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts.

In Dresden verwendeten Jan Dismas Zelenka (1679-1754), Johann Adolf Hasse (1699-1783) und ihre Zeitgenossen für ihre Vertonungen einen drei- oder vierstimmigen Streichersatz,¹³⁴ zu dem teilweise Oboen oder Flöten als Bläser hinzukommen. Nur ein einziges Mal ist ein Trompetenpaar bei einem *Ave regina coelorum* in D-Dur von Johann Novak (1706-1771) nachzuweisen.¹³⁵

Kennzeichnend für die solistischen Marianischen Antiphonen der Venezianischen Ospedali sind kleine Besetzungen, teilweise wird die Vokalstim-

¹²⁸ Das Offertorium entstand laut Angaben von Max Keller während der Rückreise von Paris im Kloster Secon. NMA I/3, S. VII.

¹²⁹ Alfred Einstein wies darauf hin, dass der Solosopran den üblicherweise vom Chor vortragenen ersten Teil des Textes singt, während der Chor die Worte des Heiligen (Bass solo) übernimmt. Einstein, Mozart, S. 371.

¹³⁰ Fux (K. 259) und Albrechtsberger (Schröder, Albrechtsberger, Nr. 1, 3, 4, 8, 9, 23).

¹³¹ Fux (K. 259, 263-266) und Albrechtsberger (Schröder, Albrechtsberger, Nr. 7, 11, 13, 16, 23).

¹³² Fux (K. 186, 207, 208, 210, 223, 226, 263, 264, 266)

¹³³ Hermann, Eybler, S. 148-150, Nr. 110-113.

¹³⁴ In den Kompositionen Hasses ist der Streichersatz durchgehend vierstimmig gestaltet.

¹³⁵ Vergleiche die Auflistung der Kompositionen aus Zelenkas Beständen bei Horn, Dresdner Hofkirchenmusik, S. 128-148.

me sogar nur von einem Basso continuo begleitet, so beispielsweise bei Pasquale Anfossi (1727-1797), Andrea Bernasconi (ca. 1706-1784), Lorenzo Duodo (fl. um 1770), Bonaventura Furlanetto (1738-1817), Baldassare Galluppi (1706-1785), Gaetano Latilla (1711-1788), Vincenzo Pallavicini (gest. nach 1768), Gianagostino Perotti (1769-1855) und Giuseppe Sarti (1729-1802).¹³⁶ Furlanetto verwendet auffallend oft ein Hörnerpaar, teilweise mit einem Flöten- oder auch einem Oboenpaar kombiniert. Diese Zusammenstellung findet sich auch vereinzelt bei Bertoni (mit zusätzlich zwei Fagotten), Perotti und Sacchini (jeweils nur ein Hörnerpaar) und Sarti. Bemerkenswert sind schließlich die häufig auftretenden solistischen Instrumente in diesen Vertonungen, so Violine (Ferdinando Bertoni (1725-1813) und Furlanetto), Traverso (Furlanetto) und Orgel (Furlanetto, Perotti und Sarti), was wohl in Zusammenhang mit dem rein solistischen vokalen Textvortrag steht.

Während die Wiener Besetzungspraktiken vorwiegend mit denen in Salzburg übereinstimmen, zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu Dresden und den venezianischen Ospedali. Dass aber umgekehrt die aus Italien stammenden Traditionen der solistischen Vertonungen gerade Salzburger Kompositionen beeinflussten, ist unbestritten.

b. Innere Form: musikalische Konzeption der Einzelsätze

Wie bereits im Kapitel 3.1 geschildert, unterteilen die Salzburger Komponisten ihre Vertonungen der Marianischen Antiphonen in bis zu fünf Einzelsätze, deren genaue Anlage im Folgenden anhand beispielhaft herausgegriffener Vertonungen von Biechteler, K. H. Biber, Lipp, Lolli, Adlgasser, Gatti und A. F. Paris in chronologischer Reihenfolge untersucht werden soll. Inwieweit die innere Form der Einzelsätze Übereinstimmungen mit der Anlage anderer Gattungen aufweist, sei nachfolgend ebenfalls erörtert.

Matthias Sigmund Biechteler (ca. 1668-1743)

Die älteste der zu besprechenden Kompositionen (BieWV A/10/5; A-Sd A.100) stammt von Matthias Sigmund Biechteler und entstand 1733. Der Text des *Regina coeli* ist auf fünf Einzelsätze aufgeteilt:

¹³⁶ Vergleiche die Angaben bei Over, *Per la Gloria di Dio*, S. 289-415.

Allegro: C-Dur, C-Takt, 32 Takte
Andante: a-Moll, 3/4-Takt, 52 Takte
Allabreve: F-Dur, C-Takt, 56 Takte
Adagio: C-Dur, 3/4-Takt, 73 Takte
Allabreve: C-Dur, C-Takt, 33 Takte

Biechteler trennt strikt zwischen Chor und Vokalsolo, indem er in den Rahmensätzen das gesamte Ensemble (ohne Vokalsolisten) einsetzt, in den Binnensätzen die Besetzung hingegen auf Solisten und Orgel reduziert. Die Chorsätze werden durch einen kurzen instrumentalen Teil eingeleitet (*Allegro*) bzw. abgeschlossen (Final-*Allabreve*). Im *Allegro* ruft die Besetzung der instrumentalen Einleitung mit Trompeten, Pauken und der Orgel zunächst die Assoziation einer Trompetenintrada hervor. Das genuin rhythmisch geprägte Thema, das deshalb in den Pauken vorangestellt ist,¹³⁷ übernimmt anschließend der vierstimmige Trompetenchor, bei dem die gegensätzlichen Faktoren Melodik und Rhythmik durch die Besetzung akzentuiert werden: Die als „Trombe“ bezeichneten, tiefer liegenden Trompeten behalten den markanten Rhythmus bei, die „Clarini“ genannten, höher liegenden Trompeten ergänzen das rhythmische Element durch eine Melodik, die zunächst auf einer Dreiklangsbrechung beruht (Naturtöne 5, 6 und 8) und anschließend in Skalenausschnitte übergeht:

The image shows a musical score for the first five measures of the first movement of the Regina coeli. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for five parts: Clarinet I (C), Clarinet II (C), Trumpet I and II (C), Timpani, and Organ. The Timpani and Organ parts are marked 'Solo'. The music features a rhythmic theme in the timpani and a melodic line in the trumpets and clarinets.

Abb. 11: M. S. Biechteler, *Regina coeli* BieWV A/10/5, 1. Satz, T. 1-5

In diesem instrumental geprägten Thema versteckt sich bereits der vokale Teil, der ab Takt 6 im Chor hinzu tritt. Die markanten drei Achtel als Auf-

¹³⁷ Der Beginn ähnelt als typische Einleitung einer Festmusik dem Anfang des ersten Teils aus dem *Weihnachtsoratorium* von Johann Sebastian Bach (BWV 248/1).

takt, die so charakteristisch in den Trompeten erklingen, erweisen sich als Vorwegnahme des „regina coeli“. Der Vokalsatz übernimmt durch den fugierten Einsatz der vier Stimmen (Canto – Alt – Tenor – Bass) mit dem vollständigen Thema die formbildende Gestaltung des Satzes. Die Trompeten treten nach und nach wieder hinzu und sind mit dem Basseinsatz von Takt 13 wieder vollständig versammelt. Die auftaktig zu Takt 13 ebenfalls einsetzenden Violinen bleiben bis zum Schluss des Satzes *colla parte* an den Chorsopran gebunden. In einem abschließenden „alleluia“ (Takt 16f) öffnet sich dieser Hauptabschnitt mit einer Vollkadenz zur fünften Stufe nach G-Dur. Sie wird jedoch sofort wieder verlassen – bereits auf der ersten Zählzeit im darauf folgenden Takt 18 ist die erste Stufe C-Dur zurückgekehrt. Mit Takt 17, der den Satz in zwei identisch lange Abschnitte teilt, bereitet die Musik bereits ihren Schluss vor. Der Text des ersten Verses und das abschließende „alleluia“ werden nun in der chortypischen gemeinsamen Deklamation vorgetragen, die durch das gleichförmige Rezitieren auf Achtel-ebene an Psalmodie erinnert, auch wenn erneut das auftaktige Dreiachtmotiv¹³⁸ erklingt. Im Schluss-„alleluia“ (Takte 25-31) löst sich der Canto vollkommen aus dem Stimmverband und lässt in instrumentalen, mit den Violinen und teilweise mit dem Bass gekoppelten aufsteigenden Skalenläufen dem Jubel freien Lauf. Um die Schlusswirkung zu verstärken, tritt in den letzten beiden Kadenztakten (Takte 31f) der vierstimmige Trompetensatz mit den Pauken zu Chor, Violinen und Orgel hinzu. Auch im Finalsatz *Allabreve* ist das letzte „alleluia“ besonders nachdrücklich gestaltet. Auf den fugierten Chorteil (Takte 1-23) mit fünf Einsätzen des Themas (Bass – Tenor – Alt – Canto – Bass) folgt ein instrumentaler Abschnitt (Takte 23-31), in dem die Clarini nochmals das „alleluia“-Thema anstimmen. In der letzten Kadenz (Takte 32f) erklingt auch hier mit Chor, Violinen, Trompeten, Pauken und Orgel das vollständige Ensemble. Dieses „alleluia“ beschließt mit Nachdruck die Komposition.

Die drei Mittelsätze sind als Solosätze mit Begleitung der Orgel angelegt: Im *Andante* übernimmt der Bass den Textvortrag, im *Allabreve* werden dem Canto solo die Violinen als instrumentaler Gegenpart gegenübergestellt. Auch im *Adagio* sind die Solopartien gemischt instrumental besetzt: mit dem Clarino solo und mit einem vokalen Stimpapaar, das aus den fast durchgehend gekoppelten Alt- und Tenor-Soli besteht. Allen drei Mittelsätzen liegt jeweils ein einziges Thema zugrunde, das im Verlauf der Komposition mehrmals aneinandergereiht wird. Der Bass bildet die konstruktive Basis, zu der sich die Oberstimmen als Gegenpart gesellen. Wenngleich der Satz mit bis zu vier Stimmen besetzt ist, beschränkt sich die Ausführung doch weit-

¹³⁸ Es erklingt im Canto in den Takten 22-24 als aufsteigende Sequenz.

gehend auf eine Zweistimmigkeit, wie sie das *Andante* in ihrer genuinen Form mit Solobass und Orgel festlegt. Das Thema gründet sich hier auf drei Bausteine, die durch Kadenzierungen begrenzt sind. Die ersten beiden Abschnitte (a: Takte 1-4 und b: Takte 4-8) sind in sich zweiteilig: Der Vollkadenz ist jeweils eine schwächere Zwischenkadenz vorgelagert (VI. bzw. I. Stufe). Der dritte Abschnitt (c: Takte 8-14) beginnt in C-Dur und führt über eine chromatische Linie in die Tonika a-Moll (Takt 13) zurück, die nochmals mit einer Kadenz bestätigt wird.



Abb. 12: M. S. Biechteler, *Regina coeli* BieWV A/10/5, 2. Satz, T. 1-14

Das Thema erklingt insgesamt viermal: zweimal vollständig in rein instrumentalen Themenabschnitten (Takte 1-14 und 39-52) und zweimal verkürzt in zwei solistischen Themenabschnitten (Takte 15-25 und 25-39). Der erste Soloteil (Takte 15-25) wiederholt zunächst zweimal den Baustein a (Takte 15-18 und 18-21), um daraufhin in den von a-Moll nach C-Dur modulierenden b-Abschnitt (Takte 21-25) überzugehen. Der zweite Soloabschnitt (Takte 25-39) beginnt ebenfalls wieder mit dem a-Teil und dem charakteristischen Quartsprung im Bass (Takte 25-28), der nun aber in der parallelen Dur-Tonart steht. Es schließt sich daraufhin (Takte 28-39) die chromatisch aufsteigende Linie des c-Bausteins an, der den Schlussklang der in die Tonika zurückführenden Kadenz mit einem langen „alleluia“-Melisma über einer Bass-Sequenz dehnt und die Kadenz abschließend nochmals wiederholt.

In den beiden folgenden Mittelsätzen ist der Gegenpart zum Bass auf zwei Solostimmgruppen aufgeteilt: Violinen und Canto im *Allabreve* bzw. Clarino und die Vokalstimmen Alt und Tenor im *Adagio*. Beide Sätze beginnen mit einer rein instrumentalen Einleitung (Takte 1-9 im *Allabreve* bzw. 1-20 im *Adagio*). Darauf folgt die Vokalstimme mit dem Thema, das allerdings bereits nach zwei (*Allabreve*) bzw. vier (*Adagio*) vollständigen Takten instrumental fortgeführt wird. Während sich im *Adagio* nun nochmals ein vokal-instrumentaler Teil anschließt, der sich wie bereits der vorangegangene Abschnitt harmonisch kurz in die fünfte Stufe wendet, um unmittelbar darauf

wieder zur Tonika zurückzukehren, und die instrumentale Wiederholung des Themas den Satz beschließt (wie bereits im 2. Satz), greift das *Allabreve* weiter aus. Nach der rein instrumentalen und der vokal-instrumental gemischten Präsentation des Themas erklingt es ein weiteres Mal instrumental und dann dreimal vollständig im Canto, wobei es von den Violinen zusätzlich kontrapunktiert wird. Es ergibt sich also folgender Ablauf:

T. 1-9	instrumental	I	A
T. 9-15	vokal/instrumental	I	A'
T. 15-25	vokal + Violinen	I-V	A''
T. 25-31	instrumental	V	A'''
T. 32-41	vokal + Violinen	V-I	A''''
T. 42-56	„alleluia“	I	„Coda“

Zwei vokal-instrumentale Groß-Teile stehen zwei rein instrumentalen Abschnitten gegenüber. Wenngleich die instrumentalen, harmonisch statischen Passagen und die modulierenden Vokalabschnitte an eine Ritornellanlage erinnern, so bestimmt die Architektur der Komposition doch ein einziges Thema, das melodisch und durch die Besetzung variiert wird. Es legt durch sein fünfmaliges Erklingen die Form fest. Allein der Schlussabschnitt („Coda“) mit dem „alleluia“-Melisma, Kadenz und Tempowechsel *Adagio-Allegro* verzichtet auf das Thema, wenngleich auch hier das Kopfmotiv des „alleluia“ (Takt 46 und verkürzt in Takt 52) mit dem Themenkopf übereinstimmt. Da der musikalische Hauptgedanke nur neun Takte umfasst, findet Biechteler genügend Zeit, die Modulation zur fünften Stufe durch die rein instrumentale Wiederholung des Themas nochmals zu bestätigen. Diese die beiden Vokalabschnitte trennende Passage eröffnet dem Komponisten die Möglichkeit nicht nur eines kurzen Antippens der neuen Tonart (wie etwa im zweiten und vierten Satz), sondern einer vollständigen Modulation.

Karl Heinrich Biber (1681-1749)

Das *Regina coeli* (A-Sd A.142) von Karl Heinrich Biber stammt aus dem Jahr 1737 und bietet ein Beispiel für die Ritornellanlage mit solistischem Textvortrag. Biber unterteilt den Text nach dem Vorbild der „Sonata da chiesa“ in vier Einzelsätze:

più andante: D-Dur, 3/4-Takt, 74 Takte, Verse 1-2

Allegro: D-Dur, C-Takt, 30 Takte, Vers 3

Adagio: G-Dur, 3/2-Takt, 23 Takte, Vers 4

Alla breve: D-Dur, C-Takt, 61 Takte, „alleluia“

Ein vokaler (Tenor) und zwei instrumentale (Violine und Clarino) Solisten bestimmen abwechselnd miteinander konzertierend den Verlauf der Komposition. Im ersten und zweiten Satz werden Clarino und Tenor solistisch eingesetzt, die Violinen (unisono) treten im ersten Satz als zusätzlicher instrumentaler Diskant-Gegenpart zum Clarino hinzu, während sie im zweiten Satz in eine erste und zweite Stimme aufgeteilt sind. Das *Adagio* erscheint als Triosatz mit Solo-Violine und Tenor solo in Begleitung der Orgel gesetzt. Das Finale knüpft nicht nur durch die Besetzung (Tenor und Clarino solo), sondern auch thematisch mit einer Dreiklangsmelodik wieder an den Einleitungssatz an. Zwischen den vier Einzelsätzen besteht eine tonale Beziehung. So schließt der erste Satz mit einer Kadenz in die dritte Stufe nach *fi*, ein Klang, der im darauf folgenden *Allegro* als Einleitungsakkord aufgenommen wird. Die eigentliche Tonika des Einleitungssatzes ist erst in Takt 7 des *Allegro* mit dem Abschluss der instrumentalen Einleitung erreicht. Der dritte Satz *Adagio* steht in G-Dur, schließt aber mit der zweiten Stufe A-Dur, gleichzeitig der Dominante des Finalsatzes in D-Dur. Drei der vier Sätze von Bibers *Regina coeli* erfüllen also nicht die traditionell gültige Einheit der Tonart innerhalb des Satzes, sondern stellen eine tonal übergreifende Anlage zwischen den Einzelsätzen her. Dabei wird ähnlich wie bei der „Sonata da chiesa“ jeweils ein langsamer mit einem schnellen Satz kombiniert. Ungewöhnlich bleibt aber dennoch der Schluss des zweiten Satzes, der mit einer Kadenz zur sechsten Stufe endet. Sie steht abgesehen von der Terzverwandtschaft in keiner ersichtlichen Verbindung zum darauf folgenden *Adagio* in G-Dur.

Exemplarisch soll nun der erste Satz der Komposition Bibers, das *più andante*, betrachtet werden. Die beiden Verse der Antiphon gliedern den Satz in zwei harmonisch abgeschlossene Teile (Takte 1-45 und 45-72), innerhalb derer sich Ritornell- und Vokalabschnitte regelmäßig abwechseln:¹³⁹

T. 1-8	Ritornell	I	Vers 1
T. 9-20	Solo 1	I-V	
T. 20-27	Ritornell	V	
T. 28-45	Solo 2	V-I	
T. 45-49	Ritornell (verkürzt)	I-VI	Vers 2
T. 49-52	Solo 3	VI	
T. 53-56	Ritornell (verkürzt)	VI	
T. 56-60	Solo 4	VI	
T. 60-67	Ritornellkopf + Melisma	VI-III	
T. 67-74	Ritornellkopf + Tutti	III	

¹³⁹ Auch im *Allegro* und im *Alla breve* ist dieser Vorgang zu beobachten.

Der erste Teil des Satzes entspricht mit dem Wechsel von harmonisch statischen instrumentalen Ritornellabschnitten und modulierenden Soloabschnitten der traditionellen Ritornellarchitektur. So öffnet sich der Satz im ersten Solo zur fünften Stufe, die im Ritornell beibehalten wird, und kehrt anschließend wieder zur ersten Stufe zurück (Solo 2). Diese Abschnitte sind durch eine klare Gliederung vorwiegend in Viertaktgruppen geprägt. Ab Takt 45 folgt erwartungsgemäß ein den ersten Teil beschließendes Ritornell, das aber nun im vierten Takt nicht mehr in der ersten Stufe endet, sondern die sechste Stufe h-Moll (Takt 49) anvisiert:

Violino principale, I, II

Clarino solo in D

Tenore solo

Organo

6 6 6 5 6 6 #7 6

qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re

Abb. 13: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.142), 1. Satz, T. 45-52

In diesem Ritornell wird nicht nur das Prinzip der tonalen Statik verlassen, die sechste Stufe hat auch unmittelbaren Einfluss auf die instrumentalen Gegebenheiten. Bislang folgten in den Ritornellen auf vier Takte Violine und Orgel vier weitere Takte mit Clarino und der Violine als Bassetto:

Violino principale, I, II

Clarino solo in D

Organo

più andante

staccato

6 6



Abb. 14: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.142), 1. Satz, T. 1-8

Im dritten Solo kann aber der Clarino durch die Tonart h-Moll nur noch äußerst eingeschränkt verwendet werden. Biber löst dieses Problem, indem er das Ritornell verkürzt und statt des Trompetenabschnittes den Einsatz der Singstimme vorzieht (Takte 49-52). Mit einer Kadenz bestätigt er nochmals die sechste Stufe.

Zu Beginn des zweiten Teils, also beim dritten Paar von Ritornell und Solo, hat sich das traditionelle Schema umgekehrt: In den genuin harmonisch statischen Ritornellen wird moduliert, die eigentlich modulierenden solistischen Abschnitte bleiben harmonisch statisch. Indem das vierte Ritornell (Takte 53-56) die sechste Stufe bestätigt, scheint Biber wieder zu den gewohnten Gegebenheiten der Ritornellanlage zurückzukehren. Doch die Violinen werden schon während des vierten Taktes (statt nach dem vierten) durch den erneuten Einsatz des Tenor (Takt 56) abgebrochen. Das vierte Solo sollte eigentlich erwartungsgemäß zur ersten Stufe zurückkehren; es bestätigt stattdessen die sechste Stufe ein drittes Mal. Mit Erreichen des Kadenzzielpunktes setzen die Violinen auf das charakteristische Ritornellkopfmotiv ein; der Tenor bleibt auf der Paenultima „laetare“ stehen und verziert sie durch ein ausgedehntes Melisma.

Abb. 15: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.142), 1. Satz, T. 60-67

Die ursprünglich getrennten Teile Solo und Ritornell werden an dieser Stelle zusammengefügt und erklingen gemeinsam. Dieser Abschnitt beschließt jedoch nicht die Komposition, sondern ein erstmals länger andauerndes Tutti-„alleluia“ aller vier Stimmen in der dritten Stufe, so dass auch wieder der Clarino mitwirken kann.

Abb. 16: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.142), 1. Satz, T. 68-74

Der Zielpunkt des ersten Satzes, die dritte Stufe, wird – wie bereits erwähnt – im darauf folgenden *Allegro* mit dem Einleitungsakkord wieder aufgegriffen. Erst am Schluss der instrumentalen Einleitung ist mit der Kadenzierung zur ersten Stufe D-Dur (Takt 7) die tonale Geschlossenheit wiederhergestellt.

Johann Ernst Eberlin (1702-1762)

Auch im *Regina coeli* C-Dur für zwei Clarini, Timpani, zwei Violinen, Bass solo, Chor und Orgel (D-Mbs Mus.ms. 1303) von Johann Ernst Eberlin, bei dem der gesamte Text in einem Satz vorgetragen wird, gliedern instrumentale Ritornelle den Aufbau der Komposition. Die einzelnen Verse werden einer Bass-Solostimme zugewiesen. Im Anschluss an die ersten drei Soloverse stimmt der Chor jeweils das abschließende „alleluia“ an. Die gleichzeitige Verwendung des Chores in gliedernder Funktion bedeutet eine Konkurrenz für die Orchesterritornelle. Dementsprechend fasst Eberlin am Schluss der Komposition Chor und Orchester zu einer Einheit zusammen. Im zweiten Teil der Komposition übernehmen die Ritornelle dann eine harmonisch steuernde Funktion:

T. 1-13	Ritornell	I
T. 13-26	Solo (Vers 1)	I-V
T. 27-34	Chor (laetare – alleluia)	V
T. 35-40	Ritornell	V
T. 41-47	Solo (Vers 2)	V-I
T. 48-54	Chor (laetare – alleluia)	I
T. 55-62	Ritornell	I-VI
T. 62-69	Solo (Vers 3)	VI
T. 70-77	Chor (Vers 3 + alleluia)	I
T. 77-79	(Ritornell)	I (Moll)
T. 79-82	Solo (Vers 4)	I (Moll)
T. 83-92	Solo (alleluia)	I (Dur) – (I)
T. 92-99	Ritornell + Chor (regina – laetare – alleluia)	I

Die Chorteile setzen im ersten Teil der Komposition auf der Stufe fort, mit der die Soli geschlossen haben. Die tonale Disposition des Satzes entspricht bis Takt 54 dem traditionellen Schema des Ritornellprinzips: tonal stabile Ritornelle, zu denen hier auch die Chöre treten – harmonisch bewegliche Soloteile. Erst das dritte Ritornell (das thematisch den Takten 7-13 des Eingangsritornells entspricht) durchbricht dieses Prinzip, indem es die Tonika des vorausgegangenen Chores zunächst bestätigt und dann zur neuen sechsten Stufe führt, die das nachfolgende Solo übernimmt. Er wird so zu einer harmonischen Schaltstelle im Satzverlauf. Das dritte Solo verbleibt auf der sechsten Stufe, erst der nachfolgende Chor kehrt ganz unvermittelt zur ersten Stufe zurück und wiederholt dabei den dritten Vers. Für den abschließenden vierten Vers steuert Eberlin nach der sechsten Stufe a-Moll eine weitere Molltonart an, die Variante der ersten Stufe. An die Stelle eines ausgedehnten Ritornells treten jetzt zwei einleitende Streichertakte (Takte 77f), die nur mehr in der Schlussfloskel auf die Ritornellthematik verweisen. Der Solist muss anschließend selbst den vollständigen vierten Vers anstimmen und nach C-Dur zurückkehren. Er übernimmt mit der Deklamation des „alleluia“ die bisherige Chorfunktion, weil Eberlin das Werk in einer Zusammenfassung von Chor und Orchester mit einer vom Eröffnungsmotiv eingeleiteten Passage beschließt, zu der der Chor keinen vollständigen Vers, sondern nur drei zentrale Begriffe des Eingangsverses („regina“, „laetare“, „alleluia“) vorträgt.

Zwischen Solo- und Chorabschnitten lassen sich über den gelegentlich gemeinsamen Text auch musikalische Verbindungen aufzeigen. So stellt der Chor im Anschluss an den ersten Vers, in dem das Verb „laetare“ in vier ausgedehnten Melismen erklang, Melisma (Canto + Alt) und Deklamation (Tenor + Bass) in der Gleichzeitigkeit einander gegenüber:

Canto
lae - ta - re al - re

Alto
(1) lae - ta - re al - re

Tenore
(1) lae - ta - re al - re

Basso
(1) lae - ta - re al - re

Abb. 17: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms.1303), T. 27-29

Der zweite Vers schließlich erklingt zweimal solistisch (Takte 40-47), wobei der Chor erst zum zweiten „alleluia“ einfällt und danach refrainartig die Worte „laetare“ – „alleluia“ wiederholt.

Canto
(tutti) al - le - lu - ia lae - ta - re al - re

Alto
(tutti) al - le - lu - ia lae - ta - re al - re

Tenore
(tutti) al - le - lu - ia lae - ta - re al - re

Basso
Tutti al - le - lu - ia lae - ta - re al - re

C
le - lu - ia lae - ta - re al - re

A
lae - ta - re al - re

T
lae - ta - re al - re

B
lae - ta - re al - re

Abb. 18: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303), T. 48-54

Der dritte Vers ist zunächst dem Solo-Bass zugeordnet, der die Paenultima mit einem viertaktigen Melisma ausziert (Takte 63-67). Wie bereits im ersten

Vers ist auch hier das „alleluia“ allein dem Chor vorbehalten, der aber zunächst den dritten Vers noch einmal vollständig wiederholt. Der Anschluss zwischen Solo und Chor folgt hier erstmals nicht direkt, sondern erst einen ganzen, durch einen Sechzehntelabstieg der Violinen verbundenen Takt (Takt 69) später.

The image shows a musical score for a piece titled 'Regina coeli' by J. E. Eberlin. The score is written for a choir and organ. The staves are labeled: Violino I, Violino II, Canto, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: 're - xit si - cut di - xit si - cut di - xit' and 're - sur - re - xit re - sur - re - xit'. The score includes dynamics like 'f' (forte) and 'Tutti'. The organ part has figured bass notation: 5 - 5, 6, 6.

Abb. 19: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303), T. 68-71

Allein der vierte Vers mit dem „alleluia“ wird vollständig vom Solo-Bass vorgetragen (Takte 79-92). Für den abschließenden Chorteil verbleibt nur noch der thematische Rückbezug auf den Beginn der Komposition (siehe oben), zu dem er die Hauptbegriffe „regina – laetare – alleluia“ einwirft, eine Art Zusammenfassung der Zentralsage der Antiphon in Stichworten.

Ein anderes *Regina coeli* in C-Dur von Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1302) verzichtet auf Solisten. Zum Chor treten wiederum zwei Clarini und Timpani. Eberlin unterteilt hier den Text in vier Sätze, die sich bei genauerer Betrachtung als Satzpaare herausstellen. Die Paarbildung der Satzanlage tritt durch die Taktvorgabe ebenso hervor wie durch die dominantisch auf den folgenden Satz ausgerichtete abschließende Kadenzbildung der Sätze 1 und 3:

{Ohne Bezeichnung}: C-Dur, C-Takt, 66 Takte, Vers 1

{Ohne Bezeichnung}: C-Dur, 3/4-Takt, 72 Takte, Verse 2-3

Adagio: f-Moll,¹⁴⁰ C-Takt, 12 Takte, Vers 4

[Ohne Bezeichnung]: C-Dur, 3/4-Takt, 21 Takte, „alleluia“

Wir greifen den zweiten Satz heraus. Er gliedert sich in zwei unterschiedlich lange Abschnitte: Im ersten Teil (Takte 1-26) werden die Verse 2 und 3 vorgetragen, die im zweiten Teil (Takte 27-72) in musikalisch erweiterter Form nochmals wiederkehren. Da die beiden Teile nicht nur textlich übereinstimmen, sondern der zweite Abschnitt sich auch musikalisch auf den ersten bezieht, ergibt sich eine Form mit dem Schema AA', ein Modell das Eberlin in erster Linie in seinen Sinfonien verwendet.¹⁴¹

Jedem der beiden Verse wird ein bestimmtes Thema zugeordnet, das im zweiten Teil des Satzes eine Erweiterung erfährt. Den Satz eröffnet ein zunächst in den beiden Oberstimmen Canto und Alt vorgetragenes „quia quem meruisti portare“, zum „alleluia“ setzen der gesamte Chor sowie die Clarini und Timpani ein.

Clar (C)

Timp

C

A

T

B

Org

Qui-a quem me-ru-i-sti por-ta-re al-le-lu-ia

Qui-a quem me-ru-i-sti por-ta-re al-le-lu-ia

al-le-lu-ia al-le-lu-ia

al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Abb. 20: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1302), 2. Satz, T. 1-6

¹⁴⁰ Mit dorisch transponierter Vorzeichnung von nur drei b.

¹⁴¹ Vergleiche Schneider-Cuvay, in: *Symphony B VIII*, S. XX. Zum Beispiel: *Sinfonie in G* (G 1), 1., 2. und 3. Satz, Edition in: *Symphony BVIII*, S. 3-27; *Sinfonie in D* (D 1), 3. Satz, Edition in: *Symphony B VIII*, S. 50-55. Dieses Schema findet sich allerdings nicht nur bei Eberlin, sondern auch in Sonaten von M. S. Biechteler (Edition in: Biechteler, *Sonate Nr. 4*, 1. Satz, S. 11-12) sowie in Sinfonien von A. C. Adlgasser (*Sinfonie in C*, 2. Satz, Edition in: DTÖ 131, S. 14-21; *Sinfonie in B*, 4. Satz, Edition in: DTÖ 131, S. 52-60) und L. Mozart (*Sinfonie in A* (A 1), 1., 2. Satz, Edition in: DSM 4, S. 28-34; *Sinfonie in D* (D 18), 1. Satz, Edition in: DSM 4, S. 37-43; *Sinfonie in G* (G 5), 1., 3. und 4. Satz, Edition in: DSM 4, S. 51-54, 57-61).

Anschließend erklingen die ersten drei Takte in Tenor und Bass oktavversetzt noch einmal (Takte 7-9). Der darauf folgende dritte Vers setzt im Canto mit dem Quintton g^1 ein, wird von Alt, Tenor und Bass fugiert übernommen und schließt dann erneut als vollständiger Chorsatz mit Begleitung der Instrumente, auf den eine letzte chorische „alleluia“-Passage folgt. Bis Takt 26 wird die Grundtonart C-Dur nicht verlassen.

Der zweite Teil (Takte 27-72) beginnt erneut mit dem Oberstimmenpaar, das den zweiten Vers nochmals wiederholt, doch nun setzen Tenor und Bass schon nach einem bzw. zwei Takten mit einer Imitation des Themas ein; der vierstimmige Chorsatz wendet sich in einem großen Melisma auf der Paenultima von „portare“ (Takte 33-40) zur sechsten Stufe a-Moll (Takt 42). Ihm folgt ein in die erste Stufe zurückführendes „alleluia“ bei dem der Tenor den übrigen Stimmen korrespondierend gegenübergestellt ist (Takte 41-47). Der fugierte Beginn des dritten Verses stimmt wieder mit dem ersten Teil überein (die Takte 47-52 entsprechen den Takten 9-17), endet nun aber auf einem Halbschluss der ersten Stufe (Takt 55). Wie bereits beim zweiten Vers wird auch hier das „alleluia“ zu einem großen Melisma (Takte 57-62) ausgebaut, dem eine allerletzte „alleluia“-Passage angeschlossen ist, in der nun der Canto den restlichen Stimmen vorangeht.

Für einen Vergleich des vorliegenden *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1302) mit einem Satz aus einer Sinfonie Eberlins, der ebenfalls dem Formschema AA' folgt, sei das eröffnende *Allegro* seiner Sinfonie in G-Dur (G 1) für zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Bass (datiert 1750-62) herangezogen.¹⁴² Beide Sätze haben mit 97 Takten (Sinfonie) und 72 Takten (*Regina coeli*) einen ähnlichen Umfang, die Zweiteiligkeit verläuft aber unterschiedlich. Während im *Regina coeli* – wie bereits gezeigt – der Text zweimal vorgetragen und der zweite Teil gegenüber dem ersten wesentlich erweitert wird (1. Teil: 26 Takte – 2. Teil: 46 Takte), unterteilt Eberlin den Sinfoniesatz durch einen Doppelstrich in zwei fast gleich lange Abschnitte, die jeweils wiederholt werden (1. Teil: 46 Takte – 2. Teil: 51 Takte). Im Sinfoniesatz stellt dieser Doppelstrich eine Art Spiegelachse dar: der erste Teil öffnet sich zur fünften Stufe, dann führt das erste Thema wieder zurück zur ersten Stufe (Takte 47-69), in der auch das zweite Thema (Takte 69-97) nochmals vorgetragen wird.¹⁴³ Im *Regina coeli* hingegen ist der Themenkontrast verhältnismäßig schwach ausgeprägt; zur Unterscheidung tragen mehr die unterschiedliche Satzart und der Text bei. Tonal besteht im

¹⁴² Edition herausgegeben von M. Michaela Schneider-Cuvay in: Symphony B VIII, *Allegro*: S. 3-15.

¹⁴³ Diesem Formschema (I – V : : V – I) folgen auch die meisten Sinfonien Adlgassers und Leopold Mozarts.

ersten Teil im Gegensatz zur Sinfonie kein harmonischer Kontrast. Die tonale Erweiterung bringt das *Regina coeli* erst im zweiten Teil. Das erste Thema führt von der ersten in die sechste Stufe (a-Moll) und mit dem „alleluia“ wieder zurück in die erste Stufe, die bis zum Schluss des Stückes bestehen bleibt.

Eberlin verwendet zwar in seinem *Regina coeli* mit dem Schema AA' eine bereits in der Sinfonie etablierte Form, die er aber, wie bei näherer Betrachtung deutlich wird, den Bedingungen des Textvortrages anpasst. Er erweitert den zweiten Teil, indem er das „alleluia“ durch selbständig herausgearbeitete Abschnitte hervorhebt, und verändert den harmonischen Ablauf. Am ehesten mit der Sinfonie vergleichbar bleiben – den Ansprüchen des *Regina coeli* entsprechend variiert – die Doppelthematik und die zweiteilige Disposition, die Eberlin durch die Wiederholung der beiden Verse unterstreicht.

Eine Sonderstellung im Kontext dieser zweiteiligen Formanlage nimmt eine weitere Komposition Eberlins, das *Regina coeli* für zwei Clarini, Timpani, zwei Violinen, Tenor solo und Orgel (A-Sd A.418), ein. Der Komponist überträgt das interne Schema AA'¹⁴⁴ auf die höhere Ebene der Satzfolge und erweitert es mit einem Einschub zu ABA'.

Vivace: C-Dur, 2/4-Takt, 113 Takte, Verse 1-3

Largo: a-Moll, 3/4-Takt, 16 Takte, Vers 4

Vivace: C-Dur, 2/4-Takt, 28 Takte, „alleluia“

Für das abschließende „alleluia“ greift Eberlin auf die instrumentale Einleitung des ersten Satzes zurück und ergänzt die Rahmenteile (Takte 1-7 und 7-18) durch elf neu eingeschobene Takte mit dem Text des „alleluia“ (Takte 8-18).¹⁴⁵ Ähnlich einer Da capo-Arie, mit der auch die Besetzung einer Solostimme übereinstimmt, wird hier zwischen zwei identische Teile, die beiden *Vivace*-Sätze, ein kontrastierender Abschnitt, das aus der andächtigen Haltung des „ora pro nobis Deum“ resultierende langsame *Largo*, eingefügt. Das da capo bezieht sich nun aber nicht mehr auf den gesamten Einleitungssatz, sondern wird im Gegensatz zu der vergleichbaren Gattung der Arie nur bruchstückhaft wiederaufgegriffen. Die Ursache dafür ist im vorgegebenen Text zu suchen, von dem nur noch das abschließende „alleluia“

¹⁴⁴ Harmonisch verlaufen die beiden Teile AA' des ersten Satzes: I-V-I (Takte 1-49) und I-VI-I (Takte 50-113).

¹⁴⁵ Der erste Teil wird im dritten Satz geringfügig verändert und um einen Takt verkürzt. Weder von satztechnischem noch motivischem Belang sind die Minimalveränderungen des Schlussabschnitts (Takte 18-28), in denen Eberlin beispielsweise das im Bass durchlaufende Achtelkontinuum auf Viertelnoten mit Pausen verkürzt (1. Satz: Takte 104, 106, 108 – 3. Satz: Takte 19, 21, 23).

verbleibt, das traditionsgemäß mit einem zusätzlichen Melisma versehen wird. Zwar hätte Eberlin auch einen größeren Teil des *Vivace* mit einem oder allen drei Versen wiederholen können;¹⁴⁶ er richtete sich aber offenbar bewusst nach den Vorgaben des liturgisch feststehenden Textes, der einen kürzeren Schlussabschnitt fordert.¹⁴⁷ Die da capo-Idee einer Arie wird hier in einer solistischen Vertonung einer Marianischen Antiphon entsprechend den textlichen Gegebenheiten angepasst.

Giuseppe Lolli (1701-1778)

Zu den prächtigsten und umfangreichsten Marianischen Antiphonen aus dem Repertoire der Salzburger Dommusik zählt das *Regina coeli* für zwei Violinen, zwei Clarini, zwei Trombe, Timpani, Soloquartett, vierstimmigen Chor und Orgel (A-Sd A.742) von Giuseppe Lolli, das vor 1763 entstanden sein dürfte.¹⁴⁸ Der Komponist unterteilt den Text in fünf selbständige musikalische Sätze:

poco allegro: C-Dur, C-Takt, 58 Takte, Vers 1

Andante: a-Moll, 3/4-Takt, 65 Takte, Vers 2

Allegro: F-Dur, C♯-Takt, 75 Takte, Vers 3

Adagio: C-Dur, C-Takt, 8 Takte, Vers 4

Presto: C-Dur, 2/4-Takt, 151 Takte, „alleluia“

Die Rahmensätze und das *Adagio* verwenden die komplette Besetzung; in den beiden anderen Binnensätzen wird sie auf eine solistische reduziert: Zwei Violinen und die Orgel begleiten im *Andante* den Canto solo, im *Allegro* den Solo-Bass. Der Wechsel zwischen Solo- bzw. Chor- und Tutti-Abschnitten ist allen fünf Sätzen als formbildender Faktor gemeinsam; im letzten Satz begegnen diese drei kontrastierenden Elemente sogar gemeinsam in direkter Gegenüberstellung. Einleitungs- und Schlusssatz stellen zwei unterschiedliche Reihungsformkonzepte dar.

¹⁴⁶ Vergleiche hierzu ein in Dresden entstandenes *Regina coeli* von Domenico Fischietti (D-Mbs Mus.ms. 319), das auch im Salzburger Konsistorialarchiv unter der Signatur A-Sd A.1164 verwahrt wird.

¹⁴⁷ Die Komposition dürfte aufgrund ihrer Besetzung mit Clarini in Anwesenheit des Erzbischofs aufgeführt worden sein.

¹⁴⁸ Das Titelblatt des Exemplars aus dem Konsistorialarchiv Salzburg trägt den schlichten Vermerk „Del Sig:“ Gius: Lolli“, stammt daher höchstwahrscheinlich aus der Zeit vor Lollis Tätigkeit als Hofkapellmeister, also vor 1763. Der Terminus ante quem ergibt sich aus zwei anderen Kompositionen Lollis (*Ave regina coelorum* A-Sd A.740 und *Salve regina* A-Sd A.741), die seine höhere Stellung dezidiert im Titel angeben: „Del Sigl: Giuseppe Lolli Maestro: Di Cappella S:A:R: Di Salisburgo.“

Das *poco allegro* besteht aus fünf Einzelabschnitten:

T. 1-16	Instrumentale Einleitung	a	I	A
T. 17-30	Chor 1 (Vers 1)	b	I-V	
T. 30-37	Instrumentales Zwischenspiel	a'	V-VI	A'
T. 37-57	Chor 2 (Vers 1)	b'	VI-I	
T. 57-58	Instrumentaler Schluss	(a'')	I	

Instrumentale Ritornelle umrahmen zwei thematisch identische Chorpässen. Bereits die instrumentale Einleitung berührt innerhalb der Grundtonart alle wichtigen Stufen, kurzzeitig auch c-Moll (Takt 11). Sie setzt sich aus drei Einzelthemen zusammen:

T. 1-6	1. Thema mit eröffnendem, fanfarenartigem Charakter
T. 7-10	2. Thema mit konzertierenden Violinen
T. 11-16	3. Thema (Moll-Beginn, piano)

Die nur wenig kontrastierende Haltung dieser drei Themen ist mit aus Sinfonie und Sonate bekannten Prinzipien wie etwa Themendualismus und Schlussgruppe¹⁴⁹ nicht vergleichbar. Der weitere Verlauf der Komposition bestätigt, dass Lolli ein anderes formales Konzept verfolgt, ein Schema, das sich zum einen am Wechsel zwischen Instrumental- und Chorabschnitten orientiert und zum anderen zwei ähnliche Teile AA' (a+b und a'+b'), die den Text des ersten Verses „regina coeli laetare“ beide Male vollständig vortragen, gegenüberstellt. Der fünfte Abschnitt mit dem instrumentalen Schluss umfasst lediglich zwei Takte (Takte 57f) und ist einerseits eine Ergänzung, ein Abschluss des vorangegangenen Chortheils mit einer letzten Kadenz, andererseits schimmern in den punktierten Rhythmen¹⁵⁰ der ersten Violine noch Anklänge an die Ritornellteile durch.

Ähnlich stellt sich auch der Aufbau des Schlusssatzes *Presto* dar:

T. 1-32	Instrumentale Einleitung	a	I	A
T. 32-61	Solo 1 (Alt) mit Melisma	b	I-V	B
T. 61-63	Instrumentales Zwischenspiel		V	
T. 63-80	Chor 1	c	V-VI	
T. 80-82	Instrumentales Zwischenspiel		VI	
T. 82-120	Solo 2 (Tenor) mit Melisma	b'	VI-V-I	B'
T. 120-149	Chor 2	c	I-I (Moll)-I	
T. 149-151	Instrumentaler Schluss	(a'')	I	

¹⁴⁹ Die Sonatenform bezieht sich laut Kochs *Versuch einer Anleitung* hauptsächlich auf die harmonische Architektur I-V V-I (Kunze, Sinfonie, S. 268), dennoch treten auch motivisch-thematische Gegebenheiten bisweilen formbestimmend auf. Vergleiche auch Göllner, Concept of Form, S. 120.

¹⁵⁰ Punktierungen begegnen ansonsten nur in den Ritornellabschnitten.

Bestimmend ist hier nun nicht mehr der Wechsel zwischen instrumentalen und vokalen Passagen, sondern zwischen Solo und Chor. Das Orchester übernimmt zwar die ausgedehnte, thematisch selbständige instrumentale Einleitung, spielt im übrigen aber mit Überleitungstakten zwischen Solo 1 und Chor 1, Chor 1 und Solo 2 sowie mit der Schlusskadenz (Takte 149-151) eine unbedeutende Rolle. Auch motivisch steht die instrumentale Einleitung isoliert. Erst mit dem Einsatz der Singstimmen ab Takt 32 erklingen zwei Themen im Solo (Takte 32-61) und im Chor (Takte 63-80), die dann ab Takt 82 in erweiterter und harmonisch veränderter Form wieder aufgegriffen werden. Das Motiv der instrumentalen Einleitung hingegen kehrt nur noch einmal in der Schlusskadenzierung (Takte 149-151) wieder. Das thematische Formkonzept ist trotz eines ausgedehnten instrumentalen Vorspannes demnach eigentlich zweiteilig: A (instrumental) B (vokal) B' (vokal).

Franz Ignaz Lipp (1718-1798)

Die Vertonungen Marianischer Antiphonen von Franz Ignaz Lipp kennzeichnet eine ganz eigene, sich streng am Text orientierende musikalische Form.¹⁵¹ Das *Salve regina* in B-Dur für zwei Clarini, zwei Violinen, Alt solo, vierstimmigen Chor und Orgel (D-BGD 208/2) besteht aus einem einzigen mit *Moderato* bezeichneten Satz, der 46 Takte umfasst. In regelmäßiger Form sind den Versen wechselweise Chor- und Soloabschnitte zugeordnet. Nach den einleitenden Chortakten fügt das Orchester eher unerwartet zwei weitere Takte an, bevor der zweite Vers solistisch erklingt.

T. 1-2	Chor 1: Vers 1	a	I
T. 3-5	Orchester	b	I
T. 5-7	Solo 1: Vers 2	c	I
T. 7-8	Chor 2: Vers 3	a'	I
T. 9-12	Solo 2: Vers 4	d	I-V
T. 12-18	Chor 3: Vers 5	b'	V-I-IV
T. 19-28	Solo 3: Vers 6	b''	IV
T. 28-32	Chor: Vers 7	b'''	IV-V-I
T. 33-37	Solo: Vers 7		I
T. 37-46	Chor: Vers 7		I

Der dritte Vers greift auf den Beginn der Komposition zurück, während die musikalische Substanz des darauf folgenden zweiten Solos (Takte 9-12) neu ist. Ab der zweiten Hälfte von Takt 12 reduziert sich das thematische Mate-

¹⁵¹ Dies gilt nicht nur für das *Salve regina* (D-BGD 208/2), sondern auch für die beiden anderen in Berchtesgaden überlieferten Vertonungen des *Salve regina* Lipp.

rial auf ein Motiv mit markanten Punktierungen und Intervallsprüngen, das am Beginn der Komposition in den Violinen vorgestellt wurde:



Abb. 21: F. I. Lipp, *Salve regina* (D-BGD 208/2), T. 3f

Allein dieses Motiv bestimmt die folgenden 35 Takte, also den gesamten zweiten Teil der Komposition. Ab Vers 4 vergrößern sich die den einzelnen Versen zugeteilten Abschnitte: vier Takte (Vers 4), sechs Takte (Vers 5), zehn Takte (Vers 6). Die letzte Zeile erscheint dreimal vertont: 4 Takte (Chor) + 5 Takte (Solo) + 10 Takte (Chor). Das Violinmotiv erklingt unaufhörlich als instrumentale, der vokalen Diktion gegenübergestellte Schicht. Es fungiert zugleich als rein instrumentale Brücke, wie zum Beispiel in dem kurzen Überleitungstakt (Takt 23), der zwischen die beiden Teile des sechsten Verses („Et Jesum benedictum fructum ventris tui – nobis post hoc exilium ostende“) geschoben ist. Was im ersten Instrumentalabschnitt zunächst noch als Auflockerung der Komposition wirkte, hinterlässt im weiteren Verlauf – bedingt durch die ostinate, nur kurz unterbrochene Wiederholung – einen gleichförmigen Eindruck. Dem sehr auf Vereinheitlichung abgestellten Charakter der Komposition entspricht eine dreiteilige harmonische Gliederung, die der Tonika als Gegengewicht die vierte Stufe – nicht wie eigentlich zu erwarten die fünfte oder sechste – gegenüberstellt. Die zweifache Wiederholung von Vers 7 am Schluss der Komposition bringt die Tonika abschließend nochmals nachdrücklich zur Geltung.¹⁵²

Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777)

Die Vertonungen Marianischer Antiphonen von Anton Cajetan Adlgasser zeichnen sich durch einen klaren thematischen Aufbau und harmonischen Ablauf aus. Das hier ausgewählte Werk, ein *Regina coeli* in C-Dur für zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Violinen, Solosopran und Orgel (AdWV 6.22; D-LFN 102), gehört der Kategorie der Solo-Kompositionen an. Adlgasser unterteilt den Text für seine Vertonung in drei Sätze:

Allegro moderato: C-Dur, C-Takt, 148 Takte

Lento: F-Dur, ♩ -Takt, 46 Takte

Allegro: C-Dur, 3/8-Takt, 161 Takte

¹⁵² Das Werk schließt in Takt 46 aber bezeichnenderweise mit einer plagalen Kadenz.

Die Satzdisposition kann so auch in einer Sinfonie der Zeit gefunden werden; sie lässt sich zugleich ohne Mühe mit der Textvorlage in Übereinstimmung bringen.¹⁵³ Die ersten drei Verse und das Schluss-„alleluia“ werden in zügigem Tempo vorgetragen, während das „Ora pro nobis Deum“ mit seiner Andachtshaltung in gewohnt langsamem Tempo ohne Bläser erklingt. Wenngleich alle drei Sätze durch ihre Besetzung mit einem Solosopran einen Vergleich mit der Gattung der Arie nahe legen, so enthält das Werk mehr sinfonische Züge, wie sich herausstellen wird.

Im eröffnenden *Allegro moderato* treten in der instrumentalen Einleitung zwei kontrastierende Themen auf, die später textiert und variiert wiederkehren:

T. 1-12	1. Thema	instrumental	I-V	A
T. 13-26	2. Thema	instrumental	I	
T. 26-30	Schlussgruppe	instrumental	I	
T. 31-41	1. Thema	Vers 1	I	A'
T. 42-62	Vers + Melisma	Verse 2/3	I-V	
T. 63-70	2. Thema verkürzt	Vers 2	V	
T. 71-81	Vers + Melisma	Vers 3	V	
T. 82-86	Weiterführung 2. Thema	instrumental	V	
T. 87-92	1. Thema	Vers 1	V	A''
T. 93-115	Vers + Melisma	Verse 2/3	V-I	
T. 116-123	2. Thema verkürzt	Vers 2	I	
T. 124-142	Vers + Melisma	Vers 3	I	
T. 143-148	Weiterführung 2. Thema	instrumental	I	

Das erste Thema begegnet in der ersten Violine als eine durch große Intervallsprünge geprägte, markante, melodisch sequenzierende Linie, die von Sechzehntelskalen in der zweiten Violine über einem taktweise wechselnden Achtelkontinuum der Orgel und Liegeklängen in den Bläsern begleitet wird.

Allegro moderato

Corno I, II (C)

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Organo

¹⁵³ Vergleiche Kapitel 3.1.3.



Abb. 22: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, T. 1-5

Das zweite Thema ist mit der Vortragsanweisung „dolce“ versehen.¹⁵⁴ In zwei Viertakteln tritt nun die erste Violine, jeweils gefolgt von der ersten Oboe auf.

Abb. 23: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, T. 13-16

Der zweite Teil des zweiten Themas (Takte 17-30) wird bei der Textierung vom ersten Teil abgespalten und erscheint rein instrumental verkürzt am Ende der beiden Textteile (Takte 82-86 und 143-148).

Der Beginn des *Regina coeli* erinnert in auffallender Weise an die Eröffnung einer Sinfonie. Vergleicht man nun diesen Satz mit dem Einleitungssatz der

¹⁵⁴ In den der Basslinie folgenden Hörnern steht sogar „dolce e tenuto“.

im Kapitel 3.1 herangezogenen Sinfonie in C-Dur von Adlgasser (AdWV 15.04),¹⁵⁵ so fallen jedoch in der inneren Gestaltung deutliche Unterschiede auf.

Motivisch stellt Adlgasser in beiden Kompositionen zwei gegensätzliche Themen gegenüber: Das erste ist durch zweitaktige Sequenzierungen in der ersten Violine bestimmt, begleitet durch ein eintaktiges Motiv der zweiten Violine und nachschlagende Viertel der Bässe:

Abb. 24: A. C. Adlgasser, *Sinfonie in C* AdWV 15.04 (DTÖ 131), 1. Satz, T. 1-4

Das zweite Thema ist mit „dolce“ bezeichnet:

Abb. 25: A. C. Adlgasser, *Sinfonie in C* AdWV 15.04 (DTÖ 131), 1. Satz, T. 27-34

Während in der Sinfonie das zweite Thema nicht nur dynamisch sondern auch harmonisch kontrastiert – es steht in der fünften Stufe –, öffnet Adlgasser im *Regina coeli* das erste Thema zum Halbschluss (Takt 12), fährt dann aber beim Beginn des *dolce*-Themas mit der ersten Stufe fort.

Im *Regina coeli* teilt Adlgasser den ersten Vers dem ersten Thema zu. Der forte-Gestus der Violinen wird dabei in ein piano zurückgenommen, die Bläser pausieren. Die Singstimme schmiegt sich zunächst vollkommen an die melodische Linie der ersten Violine an. Nur in Takt 33 löst sie sich

¹⁵⁵ Edition von Werner Rainer in: DTÖ 131 (*Allegro spirituosissimo*: S. 3-13).

kurzzeitig, um die zweimalige Wiederholung des Wortes „laetare“ nicht wie in der Violine vorgegeben als Sequenzierung erklingen zu lassen, sondern um aufaktig neu ansetzen zu können.

Violino I

Canto solo

Re-gi-na coe-li lae-ta-re lae-ta-re lae-ta-re lae-ta-re lae-

VI I

Cs

ta-re

Abb. 26: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, T. 31-41

Nach der Trugschlusskadenz in Takt 35 entfernt sich die Solostimme vollkommen von ihrer Bindung an die erste Violine. Sie setzt erst verspätet auf der letzten Zählzeit des darauf folgenden Taktes 36 mit einem Auftakt zu einem großen Melisma auf „laetare“ ein. Die Violinen sind nun in Terzen gekoppelt und treten immer weiter in den Hintergrund, da die Vokalstimme durch die Verzierungen des Melismas mehr Bedeutung gewinnt.

Den zweiten und dritten Vers gestaltet Adlgasser zunächst als Paar mit völlig neuer Musik aus, wenngleich Anklänge an das zweite Thema beim dritten Vers (Takte 44-46) unüberhörbar sind. An die beiden Verspaare schließt sich erstmals auch ein „alleluia“ mit großem Melisma an (Takte 50-62), das als Abschluss der Verse 1 und 2 noch fehlte. Das *dolce*-Thema (Takte 63-70) folgt nun anhand des Einschubs mit der Modulation während des Doppelversabschnittes (Takte 49-62) in der fünften Stufe.¹⁵⁶ Ähnlich wie bereits bei der Textierung des ersten Verses geht auch hier die Vokalstimme *colla parte* mit der ersten Violine. Doch nun hat sich der Charakter dieses Themas ins Gesangliche verändert und bietet sich für eine Unterlegung mit Text an. Der Sopran muss sich deshalb auch gar nicht von der Instrumentalstimme lösen, die zur Wiederholung des Themas¹⁵⁷ überleitende Fortsetzung in der zweiten Violine und den Oboen (Takt 66) bleibt selbstverständlich untextiert. Der Satz nimmt ab Takt 71 mit Sechzehntelskalen in der ers-

¹⁵⁶ Die Tonartenverhältnisse entsprechen also hier denjenigen in der Sinfonie: 1. Thema: 1. Stufe – 2. Thema: V. Stufe.

¹⁵⁷ Hier lässt der Sopran das einleitende „quia“ weg und setzt eine Viertel später ein. Diese Textverschiebung ist vollständig erst auf dem ersten Schlag des darauf folgenden Taktes aufgehoben.

ten Violine,¹⁵⁸ Synkopierungen der zweiten Violine und Liegeklängen in den Hörnern wieder den sinfonischen Gestus des Beginns auf. Den vom ersten Thema her bekannten markanten Oktavfall („regi-na“) greift an dieser Stelle der Sopran in aufsteigender Form entsprechend den beiden Textgliedern des dritten Verses („Re-surrexit – si-cut dixit“) als Wiederholung auf:



Abb. 27: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, T. 71-7.

Wie bereits im Anschluss an das Doppelverspaar folgt nun auch hier nach dem dritten Vers ein noch ausgedehnteres „alleluia“-Melisma (Takte 75-81), bei dem die Violinen zurücktreten und die Bläser pausieren. Der Schlussgruppe bleibt wiederum rein instrumental und bestätigt nochmals die schon im vorangegangenen Soloabschnitt erreichte fünfte Stufe.

T. 1-30	Instrumentale Einleitung	I
T. 31-81	Solo 1	I-V
T. 82-86	Orchester	V
T. 87-142	Solo 2	V-I
T. 143-148	Orchester	I

Der dritte Teil des Satzes kehrt die tonalen Prinzipien des zweiten Teils um. Das erste Thema (Solo: Vers 1) erklingt nunmehr in der fünften Stufe (Takte 87-92), der Doppelvers 2/3 (Takte 93-115) übernimmt die Rückmodulation zur ersten Stufe. Die folgenden Verse 2 mit dem zweiten Thema (Takte 116-123) und 3 mit „alleluia“-Melisma (Takte 124-142) stehen wieder in der ersten Stufe.

Wenngleich auch in diesem Satz die vokalen Teile durch instrumentale Abschnitte (Takte 1-30: instrumentale Einleitung – Takte 82-86 und 142-148: Orchester) umrahmt werden, so entspricht das Schema nicht dem Ritornellprinzip. Stattdessen wird die Architektur durch die dreimalige Wiederholung eines doppelthematischen Abschnittes bestimmt, der bei der Textierung durch zusätzliche Passagen, Doppelverse mit modulierender Funktion (Takte 42-62 und 93-115), ergänzt wird. Die Orchesterabschnitte vervollständigen dabei das zweite Thema. Lediglich die modulierenden Verspaare erinnern noch an die Soli von Ritornellformen. Die unterschiedlichen Verskopplungen und -wiederholungen sprechen gegen den Vergleich mit einer Arie. Vielmehr erinnert dieses *Regina coeli* Adlgassers nicht nur durch den instrumentalen Gestus des Beginns an den Aufbau von Sinfonien

¹⁵⁸ Die Sechzehntelskalen erklingen beim ersten Thema in der zweiten Violine.

mit dem Schema AA'.¹⁵⁹ Auch mit der harmonisch statischen instrumentalen Einleitung und der instrumentalen Schlussgruppe kann die Form der Vokalkomposition auf zwei Teile reduziert werden:

	I-V	V-I
<i>Regina coeli, I</i>	Verse 1-4; T. 1-86	Verse 1-4 ; T. 87-157
<i>Sinfonie in A-Dur, I</i>	T. 1-82	: : T. 83-180

Diese Form entspricht derjenigen des ersten Satzes aus Adlgassers Sinfonie in A-Dur (AdWV 15.07),¹⁶⁰ die die beiden Abschnitte zusätzlich durch einen Doppelstrich unterteilt. Im *Regina coeli* würde der entsprechende Doppelstrich am Schluss von Takt 86 stehen.

Auch der zweite Satz *Lento* des *Regina coeli* präsentiert in der instrumentalen Einleitung thematisches Material, das in zwei Vokalteilen (Takte 7-22 und 25-44) textiert, variiert und durch ein Melisma erweitert wird.

Abb. 28: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 2. Satz, T. 7-15

¹⁵⁹ Vergleiche hierzu auch Symphony B VIII, S. XX und Schneider-Cuvay, Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins, S. 130 und S. 137f.

¹⁶⁰ Edition von Werner Rainer in: DTÖ 131 (*Allegro assai*: S. 61-73).

Der instrumentale Satz bleibt dabei nahezu unangetastet. Die Vokalstimme geht beim Einsatz des Themas aus der instrumentalen Einleitung zunächst colla parte mit der ersten Violine (Takte 7f), löst sich dann aber von dieser Bindung und wird zunehmend selbständiger, bis sie schließlich in ein Melisma (Takte 18-20 und 34-39) mündet. Die Violinen treten schon bald von ihrer ursprünglichen Funktion als führende Stimmen zurück und nehmen mit nachschlagenden Achtelgruppen eine vorwiegend begleitende Rolle (ab Takt 13 bzw. 31) ein.

Den beiden Soli folgt jeweils ein nahezu motivisch identischer, kadenzierender Abschnitt. Zunächst (Takte 22-24) rein instrumental, setzen die Instrumente am Schluss des zweiten Solos (Takte 41-44) ebenfalls wie gewohnt ein; dann tritt aber nochmals unvermittelt die Vokalstimme mit dem „ora pro nobis Deum“ hinzu. Der ursprünglich rein instrumentale Abschnitt wird also textiert. Adlgasser möchte aber den Satz offensichtlich instrumental beenden. Deshalb greift er auf die Schlussfloskel der Einleitung zurück und kadenziert damit noch ein weiteres Mal in der ersten Stufe.

Harmonisch übernehmen hier – wie bereits im ersten Satz gezeigt – die Soli die modulierende Funktion; die instrumentalen Abschnitte (dazu gehört auch der textierte, aber genuin instrumentale Abschnitt in den Takten 41-44) bleiben statisch:

T. 1-6	Instrumentale Einleitung	A	I
T. 7-22	Solo 1: Vers erweitert + Melisma	A'	I-V
T. 22-24	Instrumentales Zwischenspiel	B	V
T. 25-41	Solo 2: Vers erweitert + Melisma	A''	V-I
T. 41-44	textierter Schluss: Vers	B'	I
T. 44-46	Instrumentale Schlussfloskel	A'''	I

In beiden Sätzen des *Regina coeli* verwendet Adlgasser also das traditionelle Schema I-V-I mit Modulationen in den Soloabschnitten. Wenngleich der innere Aufbau der Vokalteile der Form einer zweiteiligen Solokomposition AA' gleicht, wie sie bei Christine de Catanzaro als charakteristisch für Sakralwerke Salzburger Komponisten dargestellt wird, und Adlgasser diese Form in anderen kirchenmusikalischen Werken wie in Einzelsätzen der Messe (*Benedictus*), des Requiems (*Hostias*) und Litaneien (*Panis Omnipotentia* sowie *Sancta Maria*) verwendet,¹⁶¹ so zeigt doch die Architektur der beiden vorliegenden Sätze, dass für sie der Textvortrag in erster Linie formbestimmend ist. Sinfonie und Ritornellformen beeinflussen die Konzeption nur in sekundärer und zusätzlicher Weise.

¹⁶¹ Catanzaro, Sacred music, S. 210-212, Tabelle auch S. 213f.

Luigi Gatti (1740-1817)

Aus dem Schaffen Luigi Gattis sei das *Regina coeli* in B-Dur für zwei Trombe, Timpani, zwei Violinen, Viola, vierstimmigen Chor und Orgel (GaWV I/A/Regina coeli/2; A-Sd A.706) näher betrachtet. Die Satzüberschrift des durchkomponierten Werks lautet *Allegro*, die Komposition umfasst 94 Takte. Ein fanfarenartiger Eröffnungstakt mit punktierter Dreiklangsmelodik und ein abschließender instrumentaler Kadenztakt umrahmen die Vertonung.

VI I, II

Vla I, II

Tr I, II

Timp

C

A

T

B

Org

Re - gi - na coe - li lac - ta - re

Re - gi - na

Re - gi - na coc -

Re - gi - na coc - li lac - ta -

6 6 1/2

Abb. 29: L. Gatti, *Regina coeli* GaWV I/A/Regina coeli/2, T. 1-5

Weitere instrumentale Abschnitte zwischen dem ersten und zweiten sowie zwischen dem dritten und vierten Vers unterteilen die Komposition, so dass die Einleitung und der Schlussvers einzeln vorgetragen werden, die Verse 2 und 3 (Takte 28-51) hingegen unmittelbar aufeinander folgen.

T. 1	Instrumentaler Einleitungstakt	I
T. 2-23	Vers 1	I – (V)
T. 24-28	Instrumentales Zwischenspiel	V
T. 28-34	Vers 2	V
T. 35-51	Vers 3	V
T. 51-55	Instrumentales Zwischenspiel	V
T. 56-65	Vers 4	I (Moll) – (I)
T. 66-93	alleluia + Vers 4 + alleluia + regina – laetare – alleluia	I
T. 94	Instrumentaler Schlusstakt	I

Das „alleluia“ mit der Wiederholung des Schlussverses (Takte 66-93) greift thematisch – allerdings auf Achtelebene beschleunigt – nochmals auf die Dreiklangsmelodik in Begleitung von Sechzehntelskalenläufen der ersten Violine des ersten Verses zurück:

The musical score for Abb. 30 consists of six staves. The top two staves (VII, II) are instrumental, featuring rapid sixteenth-note runs. The bottom four staves (C, A, T, B) are vocal, with the text 'al-le-lu-ia' written below the notes. The vocal line is characterized by a syllabic declamation style. The score is in G major and 4/4 time.

Abb. 30: L. Gatti, *Regina coeli* GaWV I/A/*Regina coeli*/2, T. 66-69

Dem Einleitungsvers und dem Schluss-„alleluia“ mit imitatorischem Beginn wird ein blockhafter Chorsatz der Binnenverse gegenübergestellt. Thematisch ist dieser Mittelteil durch ein im ersten instrumentalen Zwischenspiel vorgestelltes gesangliches Motiv in den Violinen verbunden (Takte 24-27), das zu Beginn des Textvortrages der Verse 2 und 4 (hier erklingt nur noch das Kopfmotiv) wieder aufgegriffen wird. Der Chor übernimmt aber nicht die gesangliche Linie, sondern setzt den Text mit syllabischer Deklamation blockhaft in den instrumentalen Satz hinein.

The musical score for Abb. 31 consists of six staves. The top two staves (VII, VIII) are instrumental, featuring a blocky choral setting of the text 'qui-a quem me-ru-i-sti por-ta-re'. The bottom four staves (C, A, T, B) are vocal, with the text 'qui-a quem me-ru-i-sti por-ta-re' written below the notes. The vocal line is characterized by a syllabic declamation style. The score is in G major and 4/4 time.

Abb. 31: L. Gatti, *Regina coeli* GaWV I/A/*Regina coeli*/2, T. 28-31

Diese thematisch bestimmte Gliederung der Komposition richtet sich nur bedingt nach der Form des Textes. Wenngleich die Unterteilung der ersten drei Verse in zwei Abschnitte (Vers 1 – Verse 2-3) und die zweiteilige Anlage des vierten Verses den Vertonungstraditionen mehrsätziger Marianischer Antiphonen entsprechen, so ist doch die innere Architektur des Schlussverses unüblich. Für gewöhnlich wird das „alleluia“ vom eigentlichen Verstext abgespalten und in einer ausgedehnten Schlusspassage vertont. Auch Gatti bringt zunächst das „Ora pro nobis Deum“ separat (Takte 56-65) und setzt dann motivisch eigenständig mit dem Schluss-„alleluia“ als Imitation zu einer ausgedehnten, fast dreißigtaktigen letzten Passage neu an (ab Takt 66). Doch schon in Takt 72 bricht das „alleluia“ vorübergehend ab. Der Text des vierten Verses wird zweimal eingeschoben (Takte 72-74 und 76-78) bevor der Chor nochmals zu einem neuen, ganz auf Deklamation abgestellten „alleluia“ ansetzt. Die Komposition scheint in Takt 90 mit einer ausgeprägten Kadenz abgeschlossen zu sein, aber nun folgen nochmals drei Takte in denen Gatti motivisch auf das Dreiklangsmotiv (besonders im Canto) und textlich auf die Schlüsselwörter der Antiphon „regina“ und „laetare“ zurückgreift, eine Verfahrensweise, die bereits im *Regina coeli* von Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1303) beobachtet werden konnte.

Die harmonische Architektur der Vertonung scheint auf den ersten Blick den bekannten Prinzipien zu folgen: Den umrahmenden Abschnitten in der ersten Stufe (Takte 1-23 und 56-94) ist ein Mittelteil in der fünften Stufe (Takte 24-55) gegenübergestellt. Doch im Gegensatz zu den bisher besprochenen Kompositionen finden sich im vorliegenden *Regina coeli* Gattis keine definitiv modulierenden Abschnitte. Die Stufen I und V treten, wenn auch vermittelt, einander gegenüber. Im ersten Teil (Takte 1-23) weist Gatti sukzessive auf die Wendung zur fünften Stufe hin. Die erste Kadenz in Takt 7/8 bleibt noch in der Tonika B-Dur, das darauf folgende „alleluia“ schließt dann schon mit einem Halbschluss der ersten Stufe (F-Dur) in Takt 15. Es folgt ein Abschnitt, in dem erste und fünfte Stufe mehrmals einander gegenübergestellt werden, dieser Teil endet dann mit C-Dur (II. Stufe) in Takt 23, der Doppeldominante von B-Dur, die in einem dominantischen Verhältnis zum Mittelteil in F-Dur steht und damit die neue Tonika definiert. Der Beginn des zweiten Teils ab Takt 24 besteht aus mehreren Schichten. Zwar erklingt das Thema in den Violinen und der Viola in C-Dur,¹⁶² doch der Bass-Lauf beginnt mit einem Achtelkontinuum auf dem Ton b, der dann stufenweise bis zur ersten Kadenz der neuen Tonart F-Dur in Takt 27 absteigt. Beim Übergang vom zweiten zum dritten Teil konfrontiert Gatti die Vollkadenz nach F-Dur (Takt 55) mit der neuen ersten Stufe B, die zunächst noch mit der kleinen Terz erklingt. Dieser erste Abschnitt endet

¹⁶² In den Takten 24-31 repetieren die Bratschen den Achsenton c.

dann erneut halbschlüssig in F-Dur (Takt 65). Endgültig gefestigt erscheint die Tonika aber erst mit Beginn der imitatorischen Passage ab Takt 66.

Gatti schafft mit seinem *Regina coeli* eine eigenwillige Form der Vertonung, die thematisch durch einen zweiteiligen, die Komposition umschließenden Rahmen bestimmt wird: instrumentale Einleitungs- und Schlusstakte sowie Imitationsabschnitte. Der Text prägt nur bedingt die Architektur der Komposition und stimmt nicht immer mit der harmonischen Abfolge überein.

Die Sonderstellung der Vertonung Gattis beruht in ihrer Eigenständigkeit gegenüber formalen Traditionen. Es wäre für den Komponisten naheliegend gewesen, den Text, wie auch viele seiner Vorgänger, nach der italienischen Tradition solistisch zu vertonen. Gatti komponierte stattdessen ein Werk, das durch die Besetzung mit Trompeten zweifellos für eine repräsentative Aufführung im Beisein des Erzbischofs bestimmt war, konzentrierte die Vertonung auf 94 Takte Länge und gestaltete sie mit einer ungewöhnlichen Textgliederung und variablen Harmonik zu einer bemerkenswert individuellen Komposition.

Anton Ferdinand Paris (1744-1809)

Die in Laufen an der Salzach unter den Signaturen D-LFN 282 und D-LFN 283 überlieferten Kompositionen von Anton Ferdinand Paris stellen einen Sonderfall innerhalb des Repertoires an Marianischen Antiphonen des 18. Jahrhunderts dar. Paris vertont die vier Texte *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli* und *Salve regina* unter dem Aspekt der liturgischen Bezogenheit als musikalischen Zyklus in fast identischer Besetzung: Eine Solostimme (Tenor oder Bass) wird von zwei Violinen und der Orgel begleitet. Die Kompositionsform könnte auf die beschränkten musikalischen Möglichkeiten kleinerer Pfarreien zugeschnitten worden sein und deckt mit den vier Texten das gesamte Kirchenjahr ab. Bemerkenswert ist die geradezu schematische Disposition beider Zyklen, die anhand des ersten (D-LFN 282) beispielhaft erläutert werden soll. Bereits die formale Anlage der vier Marianischen Antiphonen weist starke Ähnlichkeiten auf:

Alma redemptoris mater für Bass solo, zwei Violinen und Orgel: *Andante*, B-Dur, 2/4-Takt, 59 Takte

Regina coeli für Bass solo, zwei Violinen und Orgel: *Adagietto*, F-Dur, 2/4-Takt, 62 Takte

Ave regina coelorum für Tenor solo, zwei Violinen und Orgel: *Andante*, A-Dur, 2/4-Takt, 54 Takte

Salve regina für Tenor solo, zwei Violinen und Orgel: *Allegro moderato*, C-Dur, 3/4-Takt, 63 Takte

Mit rund 60 Takten sind alle vier Kompositionen relativ kurz. Es dominiert der 2/4-Takt, nur das *Salve regina* hat einen 3/4-Takt. Die Tonarten der ersten beiden Kompositionen stehen zueinander im Quintverhältnis (B-Dur – F-Dur), die folgenden (A-Dur – C-Dur) im Terzabstand.

Bezogen auf die unterschiedliche Thematik vertreten die vier Vertonungen zwei unterschiedliche Formkonzepte, die nachfolgend erläutert seien:

	<i>Alma redemptoris mater</i> <i>Salve regina</i>	<i>Regina coeli</i> <i>Ave regina coelorum</i>
Instrumentale Einleitung	A	A
1. Solo	A'	A'
Instrumentales Zwischenspiel	B	A''
2. Solo	A''	B
Instrumentaler Schluss	B' + (A''')	A'''

Eine instrumentale Einleitung eröffnet mit dem Hauptthema jede der Vertonungen:

Violine I

Abb. 32: A. F. Paris, *Alma redemptoris mater* (D-LFN 282/1), T. 1-4

Violine I

Abb. 33: A. F. Paris, *Regina coeli* (D-LFN 282/2), T. 1-4

Violine I

Abb. 34: A. F. Paris, *Ave regina coelorum* (D-LFN 282/3), T. 1-4

Violine I

Abb. 35: A. F. Paris, *Salve regina* (D-LFN 282/4), T. 1-4

Das Thema bestimmt auch den Einsatz des Vokalsolisten, der es dann aber verändert und bis zum Ende der ersten Texthälfte weiterführt. Es schließt

sich ein instrumentales Zwischenspiel an, das entweder neues motivisches Material vorstellt (*Alma redemptoris mater* und *Salve regina*) oder sich ritornellartig auf bereits bekanntes Material aus der instrumentalen Einleitung bezieht (*Regina coeli* und *Ave regina coelorum*). In der Deklamation der zweiten Texthälfte greift Paris musikalisch wieder auf das Hauptthema zurück (*Alma redemptoris mater* und *Salve regina*) oder lässt ein neues Thema folgen (*Regina coeli* und *Ave regina coelorum*). Die Kompositionen enden jeweils mit einem instrumentalen Schlussteil, der sich thematisch auf das Zwischenspiel bezieht, es aber leicht variiert. Der Schluss des *Alma redemptoris mater* setzt sich sogar aus Material der Einleitung und des Zwischenspiels zusammen. Die beiden Formtypen unterscheiden sich also im Hinblick auf den Einsatz des zweiten thematischen Gedankens, der entweder in einem vokalen (2. Solo) oder zwei instrumentalen Teilen (Zwischenspiel und Schluss) eingesetzt wird.

In harmonischer Hinsicht stimmt das Konzept der vier Marianischen Antiphonen noch stärker überein als in der thematischen Gestaltung:

Instrumentale Einleitung	I
Solo 1	I-V
Instrumentales Zwischenspiel	V
Solo 2	V-I
Instrumentaler Schluss	I

Die instrumentale Einleitung steht in der Tonika, gegen Ende der ersten Vershälfte moduliert die Musik in die Dominante, die im instrumentalen Zwischenspiel bestätigt wird. Das zweite Solo führt dann wieder zur ersten Stufe zurück, in der die Instrumente die Kompositionen beschließen. Die instrumentalen Abschnitte bleiben harmonisch stabil, in den Soli finden die Modulationen statt. Dieser Aufbau entspricht vollkommen dem A-Teil einer Da capo-Arie, die als Konzept sicherlich hinter dieser Komposition steht:¹⁶³ Umrahmung der beiden Soloteile durch Ritornelle, Wendung zur fünften Stufe, Schließen des Abschnitts in der Ausgangstonart.¹⁶⁴ Diese Form wird auch als „einsätzliche Arie“¹⁶⁵ oder „zweiteilige Arie“¹⁶⁶ bezeichnet, denen beiden eine doppelthematische Anlage zu Grunde liegt. Die Besonderheit der Kompositionen Paris' liegt aber in der motivischen Verschachtelung der

¹⁶³ Diese Grundidee prägt auch den Konzerttypus Vivaldis, dessen Einfluss sich noch in den Solokonzerten J. M. Haydns findet. Zum engen Zusammenhang zwischen Arien- und Konzertformen vergleiche Dubowy, Arie und Konzert.

¹⁶⁴ Vergleiche Döhring, Opernarie, S. 26, auch S. 86 und 126 und Lühning, Arie, Sp. 817f.

¹⁶⁵ Döhring, Opernarie, S. 75.

¹⁶⁶ MacIntyre, Entwicklung, S. 84. MacIntyre stellt zudem fest, dass die Da capo-Arie in den konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen keine Rolle spielt. Ebd., S. 81.

beiden Teile, bei der das zweite Solo einmal von neuer instrumentaler Thematik umschlossen wird (*Alma redemptoris mater* und *Salve regina*), im zweiten Fall hingegen bereits bekannte Ritornellthematik einen Rahmen um das thematisch neue zweite Solo zieht (*Regina coeli* und *Ave regina coelorum*).

Zusammenfassung

Sowohl in den einsätzigen wie auch in den mehrsätzigen Marianischen Antiphonen lassen sich übereinstimmende harmonische Schemata beobachten. Der musikalische Satz moduliert meist in die fünfte Stufe, verweilt dort und kehrt dann wieder zur Ausgangstonart zurück. Bei größer angelegten Kompositionen schließt sich dem Anfangsteil eine Modulation meist in die sechste oder dritte Stufe an. Zu diesen beiden auch in anderen Gattungen der Musik des 18. Jahrhunderts üblichen harmonischen Konzepten tritt als weiteres formbildendes Element der Wechsel zwischen Solo und Tutti hinzu, den die Komponisten offensichtlich mit dem Ritornellprinzip verbinden. Er stellt die Grundlage für die Architektur der meisten Vertonungen dar. Der Solo-Tutti-Kontrast begegnet in den Marianischen Antiphonen in drei Varianten:

1. vokal – instrumental:
 - a. Solostimme – Orchester
 - b. Chor – Orchester
2. vokal – vokal: Solostimme – Chor

Die formale Konzeption der Kompositionen kann aber auch durch die Thematik, Harmonik oder den Text bestimmt werden. Dabei überwiegen Reihungskonzepte, die thematisch auf vorangegangene Teile zurückgreifen können (AA'A''A'''A'''''),¹⁶⁷ bei denen instrumentale Einleitung und Beginn des Textvortrags übereinstimmen (AA'B),¹⁶⁸ oder die auch neues motivisches Material aneinander reihen (ABCD etc.). Dabei bestimmt die zeilenweise Deklamation des Textes die Form. Stehen sich zwei musikalisch identische Teile (AA') gegenüber, so folgt diese Form einem Prinzip, das auch in zeitgenössischen Sinfoniesätzen zu beobachten ist.

¹⁶⁷ Das Thema wird textiert, wenn es zuvor in einer instrumentalen Einleitung vorgestellt wurde. Es kann aber auch gleich zu Beginn mit Text auftreten.

¹⁶⁸ Auch MacIntyre stellt für die Wiener Messen der sechziger und siebziger Jahre eine zunehmende „thematische Differenzierung“, die „Übereinstimmung der Anfangsthemen des Ritornells und der Solostimme“, einen „modulierenden, durchführungsartigen Teil“ und schließlich die „simultane Rückkehr sowohl der Grundtonart als auch des vokalen Hauptsatzes“ fest. MacIntyre, *Entwicklung*, S. 83f.

Das Reihungsprinzip kann aber auch als übergeordnete Form innerhalb des Ritornellprinzips erscheinen. Hier stimmen instrumentale und vokale Teile überein und treten in einem regelmäßigen Wechsel auf.

A A' A'' A''' A''''
Orchester – Solo – Orchester – Solo – Orchester

c. Kompositionstechnik: sinfonische und konzertierende Elemente

Die allgemeinen Kennzeichen des Einleitungssatzes einer Sinfonie im frühen 18. Jahrhundert beschrieb Stefan Kunze folgendermaßen:

„Die figurativ-konzertante Faktur erhielt vor allem in den Kopfsätzen ihre besondere Prägung durch die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Publikums durch rauschenden, flächigen Klang zu wecken und signalartige Wirkung zu erzielen. Die musikalische Substanz (‘il motivo’) ist daher deutlicher noch als in den Ritornellen des Solokonzerts durchsetzt von fanfarenartigen Wendungen, in denen die Begebenheits-Vorstellung kulminierte. Die Anlage der Ecksätze [also auch des Finalsatzes] war knapp zu halten, erlaubte daher nicht die ausgreifende Reihung des Konzertsatzes.“¹⁶⁹

Ähnlich äußerte sich bereits Johann Abraham Schulz in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*:

„Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschikt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzweck vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt, unterscheiden.“¹⁷⁰

Quantz bemerkte, die

„italiänischen Sinfonien, welche mit den Oüvertüren gleiche Absicht haben, erfordern zwar, in Ansehung der Pracht, eben dieselben Eigenschaften,“¹⁷¹

das heißt

¹⁶⁹ Kunze, Sinfonie, S. 50f zur Opernsinfonie ca. 1700 bis ca. 1730; vergleiche auch S. 60 und 273.

¹⁷⁰ Artikel Symphonie, in: Sulzer, Allgemeine Theorie, Bd. 4, S. 478f.

¹⁷¹ Quantz, Versuch einer Anweisung, XVIII, § 43, S. 301.

„einen prächtigen und gravitatischen Anfang, einen brillanten, wohl ausgearbeiteten Hauptsatz, und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente, als Hoboen, Flöten, oder Waldhörner.“¹⁷²

Vergleicht man nun den Beginn einer beliebigen Sinfonie des 18. Jahrhunderts mit dem einer Marianischen Antiphon, so lassen sich einige Übereinstimmungen feststellen. Der signalartige Beginn findet sich häufig gepaart mit Dreiklangs melodik als Charakteristikum von repräsentativen Einleitungen in den Kopfsätzen verschiedenster Antiphonen. In Eberlins *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303) intonieren Trompeten, Pauken, Violinen und Orgel den C-Dur-Dreiklang in einem Aufstieg, der in den Violinen bis zur Dezime e^2 geht und wieder zur Oktave c^2 absteigt. Das rhythmische Modell Viertel – Achtel – Achtel – Viertel, von denen die letzte in den Violinen in zwei Sechzehntel und eine Achtel aufgelöst wird, unterstützt die signalartige Wirkung. Nach dieser Konstitution der Haupttonart folgt eine abgrenzende Pause der drei oberen Stimmen, die den nach Aufmerksamkeit heischenden Effekt verstärkt. Erst daraufhin schließen sich – nun ohne Mitwirkung der Trompeten und Pauken – Sechzehntelkettensequenzen in den Violinen über einer taktweise absteigenden Achtellinie der Orgel an.

Abb. 36: J. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303), T. 1-4

Einen Sonderfall für dieses Verfahren bietet der Kopfsatz von Biechtelers *Regina coeli* (BieWV A/10/5), bei dem der Komponist die Trompeten als Signalinstrumente schlechthin einsetzt.¹⁷³ Das auf Grund- und Quintton (c und g) basierende Thema erklingt zunächst allein in Pauke und Orgel. Erst am Schluss des zweiten Taktes baut sich sukzessive der vollständige Trompetenchor auf. Zunächst wiederholt der erste Clarino das Thema, strafft es aber durch die Auslassung der Pausen und ergänzt es letztendlich am Schluss des dritten Taktes zum ersten Mal mit der Terz e^1 . Zu diesem Zeitpunkt imitiert der zweite Clarino nochmals den einprägsamen Beginn des

¹⁷² Ebd., § 42, S. 300f.

¹⁷³ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 104, Abb. 11.

Themas mit den drei auftaktigen Achteln, der dann im vierten Takt durch die Trombe wiederholt wird. Sie sind im Gegensatz zu den Clarini meist in Quinten und Oktaven gekoppelt und haben keine melodieführende Funktion. Sie akzentuieren allein den Rhythmus und ähneln deshalb den Pauken. Diese ersten fünf Takte vor dem Einsatz des Chores repräsentieren einen Sonderfall der instrumentalen Einleitung. Da sie allein vom vollständigen Trompetenchor mit Pauken und Orgel übernommen werden, stellen sie eine Eröffnungsmusik nach Art der Trompeten-Intraden dar, die als selbständige instrumentale Sätze zum Einzug des Erzbischofs in den Salzburger Dom erklangen.¹⁷⁴

Charakteristisch für den sinfonischen Beginn sind auch Akkordschläge, wie sie beispielsweise in Lollis *Regina coeli* (A-Sd A.742) erscheinen.

poco allegro

VI I

VI II

Clar I, II
(C)

Tr I, II
(C)

Timp

Org

4
2

Abb. 37: G. Lolli, *Regina coeli* (A-Sd A.742), 1. Satz, T. 1-3

In der instrumentalen Einleitung folgen auf den Akkordschlag in den Violinen Punktierungen (Takte 1-3) und Verzierungen (Takte 3-5), die den fanfarenhaften Gestus der Musik unterstreichen.

¹⁷⁴ Hintermaier, Salzburger Hofkapelle, S. XIV. Vergleiche hierzu auch die Edition von Trompeten-Aufzügen des Johann Michael Gottmann, Pater Ignatius, Thomas Kosteletzki, Bartholomäus Riedl und anonymer Autoren aus dem Musikarchiv der Abtei Nonnberg in Salzburg. DSM 1, S. 3-43.

An die Dreiklangsthematik können sich auch rasch auf- und absteigende Sechzehntelketten anschließen, wie sie im *Regina coeli* von Luigi Gatti (GaWV I/A/*Regina coeli*/2) begegnen.



Abb. 38: L. Gatti, *Regina coeli* GaWV I/A/*Regina coeli*/2, T. 1-5

Nur der erste Takt mit punktierten Achteln in den Violinen und Dreiklangsmelodik im gesamten Orchester bleibt rein instrumental. Es schließen sich sofort die imitatorisch einsetzten Chorstimmen Canto – Bass – Tenor – Alt an, die die Dreiklangsmelodik aufgreifen.¹⁷⁵ Dazu erklingen in den Violinen im unisono Sechzehntelketten nach Art der „Mannheimer Raketen“. Die Zeit, die das Orchester hat, beim Hörer Aufmerksamkeit zu erregen, scheint hier auf ein absolutes Minimum reduziert: ein Takt mit drei Viertelschlägen. Tatsächlich aber dominieren die rauschenden Sechzehntelskalen der Violinen weiterhin den Satz. Erst von Takt 8 weg, vollends dann mit dem ersten gleichzeitig in allen Stimmen erklingenden „alleluia“ (Takte 11/12) scheint das *Regina coeli* wirklich zu beginnen. Die vorangehenden Takte wirken wie eine instrumentale Einleitung mit vokaler Begleitung.

Auch das *Regina coeli* von Adlgasser (AdWV 6.22) bezeugt durch den Einsatz von raketenartigen, jeweils eine Oktave durchschreitenden Sechzehntelketten der zweiten Violine in der instrumentalen Einleitung des Kopfsatzes die Nähe zur zeitgenössischen Sinfonieeröffnung.¹⁷⁶ Die Sechzehntelketten fungieren hier aber als Begleitung zum Thema der ersten Violine.

Auf ein weiteres Charakteristikum sinfonischer Kompositionstechniken verweisen im vorliegenden Beispiel die Liegeklänge der Bläser, hier von Oboen und Hörnern. Sie übernehmen im Gegensatz zu den Violinen keine melodische Funktion, sondern bilden ähnlich der Orgel als Basso continuo ein stützendes Fundament des Satzes.¹⁷⁷ Während die Orgel mit takt- oder halbtaktweise wechselnden Achtelketten ein durchlaufendes Kontinuum darstellt, treten die Bläser nur an Schlusspassagen rhythmisch akzentuierend

¹⁷⁵ Vergleiche das vollständige Notenbeispiel auf S. 129, Abb. 29.

¹⁷⁶ Notenbeispiel siehe S. 122f, Abb. 22.

¹⁷⁷ Vergleiche hierzu auch Scheibe, *Critischer Musicus*, S. 629: „Synphonien mit Trompeten und Pauken, oder auch mit Waldhörnern, sind nur als gewöhnliche vierstimmige Synphonien anzusehen, weil diese Instrumente nur zur Pracht, oder zur Ausfüllung, hin zu gethan werden, ohne ins besondere hervorragende Sätze zu bekommen.“ Eine Ausnahme stellen Trompeten als Soloinstrumente dar, wie sie beispielsweise bei Eberlin (A-Sd A.421) begegnen; sie werden dann wie konzertierende Instrumente behandelt.

hinzu, so auch in Takt 5. Die erste Violine erreicht hier die Tonika C-Dur als Abschlussklang der ersten Melodiephrase und stellt diesen Akkord durch die dreimalige Wiederholung in Achteln im gesamten Orchester mit Nachdruck heraus. Dass dies allerdings noch nicht der Zielpunkt der instrumentalen Einleitung sein kann, wie im Gegensatz dazu in Takt 12 durch die abschließende Pause auf Schlag 4 und den Neueinsatz des zweiten Themas im darauf folgenden Takt deutlich wird, äußert sich in zwei Faktoren. Zum einen erklingt im Bass nach vorangegangenem Trugschluss nur die Terz der Tonika, zum anderen ist der Zielklang auf der dritten Zählzeit gleichzeitig Ausgangspunkt für die Fortsetzung des Themas: Die Sechzehntelketten beginnen in der zweiten Violine und die erste Violine setzt ihre Melodiephrase fort. Es handelt sich hierbei also um ein typisches Beispiel der für den Satz des 18. Jahrhunderts so charakteristischen metrischen Überlappung syntaktischer Glieder.

Ein direkter Vergleich mit Adlgassers *Sinfonie in C*¹⁷⁸ (AdWV 15.04) offenbart die mögliche Ähnlichkeit zwischen dem Beginn sinfonischer und kirchenmusikalischer Werke.¹⁷⁹ In beiden Kompositionen stehen ähnliche Sequenzierungen der ersten Violine im Vordergrund. Die zweite Violine spielt eine die taktweise fortschreitende Harmonik unterstützende Floskel, die Bässe (bei der Sinfonie auch die Bratschen) haben eine stützende Funktion. Beim *Regina coeli* Adlgassers setzt das gesamte Ensemble (Streicher, Oboen und Hörner) gleich zu Beginn ein, während bei der vorliegenden Sinfonie zunächst nur die Streicher spielen, die Bläser treten erst ab Takt 12 mit den charakteristischen Liegeklängen hinzu.

Konzertierende Abschnitte, wie sie auch in instrumentalen Passagen Marianischer Antiphonen begegnen, kennzeichnen die Oberstimmen des instrumentalen Ensemblesatzes im 18. Jahrhundert. Sulzer berichtet im Zusammenhang mit instrumentalen Gattungen darüber:

„Concertirende Stimmen oder Instrumente sind solche, die in einem Tonstück nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, sondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechseln.“¹⁸⁰

Weiterhin führt er aus:

¹⁷⁸ Edition von Werner Rainer in: DTÖ 131, S. 3-28.

¹⁷⁹ Vergleiche das Notenbeispiel vom Beginn des *Regina coeli*, Takte 1-5, S. 122f, Abb. 22 und des 1. Satzes *Allegro spiritoso* der Sinfonie, Takte 1-4 auf S. 124, Abb. 24.

¹⁸⁰ Artikel Concert, in: Sulzer, Allgemeine Theorie, Bd. 1, S. 573.

„Die Hauptstimmen wechseln so gegen einander ab, daß das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird.“¹⁸¹

Bei Adlgasser komplementieren die Violinen durch wechselnde Sechzehntelketten, typischen instrumentalen Spielformeln, die sich zunächst halbtaktweise, dann schlagweise ablösen, den Takt. Die Melodie verteilt sich so auf die beiden Stimmen.



Abb. 39: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, T. 7-9

Auch bei Lolli erklingen in der instrumentalen Einleitung komplementäre Rhythmen in konzertierender Form:



Abb. 40: G. Lolli, *Regina coeli* (A-Sd A.742), 1. Satz, T. 7-9

Während die Violine I halbtaktweise (Schlag 1 und 3) einsetzt, ergänzt die zweite Violine die Zählzeiten 2 und 4, so dass sich der Rhythmus der Halbtakte zu einem Kontinuum vervollständigt. Erst in Takt 9 vereinigen sich die beiden Stimmen zu einer absteigenden Sechzehntelkette, die mit einer halbschlüssigen Kadenz in Takt 10 endet.

Das genuin instrumentale Konzertieren wird auch auf die vokalen Stimmen übertragen. Es erscheint dann weniger als eine Übernahme aus dem Instrumentalsatz als vielmehr als Erbe vokaler Musik des 17. Jahrhunderts.

Zu Beginn des Mittelsatzes in Eberlins *Regina coeli* (A-Sd A.418) erklingt das absteigende Achtelmotiv von den in Terzen gekoppelten Violinen als Zweitaktmotiv. Der Solotenor übernimmt es erst in der Mitte des Satzes (ab

¹⁸¹ Ebd., S. 572.

Takt 9) in textierter Form, unterbricht aber bereits zuvor (Takt 7) den Zweitakter der Violinen durch seine „ora pro nobis Deum“-Einschübe. Das Motiv erklingt nun wechselweise in den Violinen und in der Vokalstimme mit der Orgel. Es entsteht dadurch ein durchgehendes Achtelkontinuum, das fast bis zum Schluss des Satzes (Takt 14) durchgehalten wird.

Abb. 41: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.418), 2. Satz, T. 3-10

Auch der umgekehrte Vorgang, das Instrumentieren von Motiven, die durch den Text bestimmt sind, lässt sich in den Kompositionen nachvollziehen. Gerade der Beginn des Textes „Regina coeli laetare“ verlangt unwillkürlich nach der auftaktigen Vertonung des ersten Wortes. Sie erscheint entweder als eine auftaktige Achtelnote¹⁸²

Abb. 42: A. C. Adlgasser, *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, T. 31-33

oder, noch verbreiteter, in Gestalt von drei auftaktigen Achteln.¹⁸³

Abb. 43: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.418), 1. Satz, T. 18-20

¹⁸² Zur instrumentalen Ausführung durch die erste Violine siehe das Notenbeispiel auf S. 125, Abb. 26.

¹⁸³ Das gleiche Motiv findet sich auch in den *Regina coeli*-Kompositionen von Biber (A-Sd A.143), Biechteler (BieWV 1/10/5), Eberlin (A-Sd A.421), Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1302), Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1303), Gatti (GaWV I/A/Regina coeli/2), Haydn (MH 93) und bei Lolli (A-Sd A.742).

Gerade bei dem vorliegenden Beispiel treten die betonten Silben von „coeli“ und „laetare“ durch die Positionierung auf dem ersten Schlag innerhalb des 2/4-Taktes sowie die Verbreiterung des „coeli“ auf Viertelebene deutlich hervor. Dieses Motiv erklingt bei Eberlins *Regina coeli* (A-Sd A.418) erstmals am Beginn der Komposition in der ersten Violine.



Abb. 44: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.418), 1. Satz, T. 1-3

Neben dem von der Sprache gezeugten Duktus trägt das Motiv auch das Fanfarenartige der Trompeten in sich. Eberlin verzögert aber den Einsatz der Trompeten: Sie imitieren zunächst den abschließenden Terzabstieg des Motivs (Takte 3 und 5) und treten dann im ersten Ritornell¹⁸⁴ colla parte zur ersten Violine mit zusätzlicher Imitation in der zweiten Trompete endlich mit den drei auftaktigen Achteln und dem Quartsprung in Erscheinung (Takte 32-34).¹⁸⁵



Abb. 45: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.418), 1. Satz, T. 32-37

Quarte respektive Quinte erklingen in den Takten 34-35 bis zur Kadenz nach C-Dur (Takt 37) nochmals rhythmisch verschärft durch eine einzige Achtel als Auftakt.

Im Unterschied zur Sinfonie scheint eine Beeinflussung der Kirchenmusik durch die Gattung des Instrumentalkonzerts zunächst ausgeschlossen. Der Protagonist des Solokonzerts im 18. Jahrhundert ist immer ein Instrument. Die virtuose Präsentation von Singstimmen war hingegen Aufgabe der Arie. Es bedurfte der Übertragung des formalen Konzeptes des Konzerts im Grunde nicht, während das Ritornellprinzip im Allgemeinen über die Arie

¹⁸⁴ Bereits in den Takten 13-14 erklingen ebenfalls drei auftaktige Achtel in den Trompeten – sie dienen der Schlusswirkung und Kadenzierung zur Tonika und stehen deshalb in keiner Beziehung zum Einleitungsmotiv.

¹⁸⁵ Aus harmonischen Gründen verwandelt sich die Auftaktquart in der zweiten Trompete in eine Quinte.

Eingang in die vokal gebundene Kirchenmusik fand. Wie sich herausstellen wird, hat Mozart dennoch eine Verbindung zur Konzertform hergestellt.

Der grundlegende Gegensatz von Solo- und Tutti-Passagen begegnet in vielen Marianischen Antiphonen. Meistens handelt es sich aber um mehrere Solisten. Dies verweist auf Traditionen des gemischten vokal-instrumentalen Concertos des 17. Jahrhunderts. Im *Regina coeli* von Johann Ernst Eberlin (A-Sd A.421) wetteifern eine Trompete und die Altstimme miteinander.¹⁸⁶ In der Komposition werden vokale und instrumentale Soli dem ritornellartigen Tutti des Trompetenchores sowie dem Tutti von Chor und Trompetenchor, meist beim „alleluia“, gegenübergestellt:

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Clarinet s (C), Clarinet I, II (C), Trumpet I (C), Trumpet II, Violin I, Viola, Alto concertina, C, A, T, B, and Organ. The vocal parts are labeled with 'Tutti' and 'Solo' sections. The lyrics 'al-le-lu-ia' are repeated throughout the vocal parts. The Organ part includes a 'Solo' section marked 'b6'.

Abb. 46: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (A-Sd A.421), 1. Satz, T. 80-89

¹⁸⁶ Als Ersatz für die Solotrompete tritt zeitweilig (1. Satz: Takte 94-96 und 100-103) die Violine auf. Zur Ähnlichkeit von Clarin- und Violinpartien vergleiche Aringer, Clarinpartien.

Der Abschluss des ersten Verses mit dem „alleluia“ erklingt in der gesamten Besetzung mit Chor und Orchester.¹⁸⁷ Der Text verläuft in gleichmäßigen Vierteln mit der Betonung auf der Ultima-Silbe (Takte 82-88). Dabei wird die zweite Violine colla parte mit dem Canto geführt, die erste Bratsche mit dem Alt, die zweite Bratsche mit dem Tenor und die Orgel mit dem Bass. Zunächst akzentuieren nur die beiden Clarini den Dreier-Auftakt des „alleluia“; bei der Abschlussskadenz treten auch Trombe und Timpani hinzu. Im starken Kontrast dazu stehen die folgenden Takte (ab Takt 88). Der vollstimmige Satz löst sich zur solistischen Zweistimmigkeit mit Soloalt und Orgel solo bzw. Violino I solo auf, die das letzte Thema der Vokalstimme imitiert (Takte 94-96). Sowohl der Gegensatz zwischen den unterschiedlichen Besetzungen, als auch die Gestaltung der melodischen Linie wird in diesem Einleitungssatz formgebend.

3.3.2 Einflüsse aus der Kirchenmusik

In den Marianischen Antiphonen treffen wir nicht nur auf Merkmale der Gattung Sinfonie und Ouvertüre; es finden sich auch traditionelle Stilmittel der geistlichen Musik. Für einen Gattungsvergleich innerhalb der Kirchenmusik stehen die Marianischen Antiphonen einem der kürzeren Messensätze am nächsten. Sie stützen sich – anders als Kantaten oder auch Opern – nicht auf eine Nummernanlage mit Rezitativen, Arien und Chören. Während in der Messe die liturgische Handlung im Vordergrund steht, dominiert in der Vesper, dem überwiegenden Aufführungsort Marianischer Antiphonen, die Musik.¹⁸⁸ Beide Gattungen gleichen sich im Variationsreichtum der Vertonungen. Sowohl in Messen als auch in Marianischen Antiphonen begegnen Brevis- und Longa-Formen, doppelhörige Werke, Kompositionen mit stile antico-Elementen, Vertonungen in schlichter Weise mit Duo- oder Triosatzstruktur, konzertierende Stücke, auch Werke in pastoralem Stil mit Elementen der süddeutsch-österreichischen Volksmusik. Nach dem italienischen Pasticcioprinzip stammte die Musik der Vesper in der Regel von verschiedenen Komponisten. Marianische Antiphonen wurden dabei neben dem *Magnificat* und der Litanei am häufigsten mehrstimmig vertont.

¹⁸⁷ Diesem Abschnitt geht eine solistische Passage, in der das „alleluia“ mit einem ausgehenden Melisma vorgetragen wird, voran.

¹⁸⁸ „Stärker als bei der Messe war der Anteil der Musik in den Vespern, die fast ausschließlich von der Hofmusikkapelle gestaltet wurden.“ Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 65. Auch Riedel, Mozarts Kirchenmusik, S. 27.

Traditionelle ältere musikalische Schichten zeigen sich in der Übernahme von gregorianischen Melodien und in Kompositionen mit stile antico-Elementen. Vertonungen der Texte in deutscher Sprache gründen sich auf die Tradition des deutschsprachigen Kirchenliedes, das sowohl in der Liturgie als auch in der Volksfrömmigkeit Verbreitung fand. In direktem Zusammenhang mit den Reformen des Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo stehen drei Vertonungen der Marianischen Antiphonen von J. M. Haydn (MH 634, MH 637 und MH 650), die unmittelbar nach seinem *Gradualien*-Zyklus entstanden sind. In eigentümlicher Weise berühren sich hier Volksfrömmigkeit und aufgeklärter Reformkatholizismus.

a. Gregorianischer Choral

Obwohl die gregorianischen Melodien durch die regelmäßige Ausübung in der Liturgie den Komponisten des 18. Jahrhunderts stets präsent waren, nahmen sie, wie bereits Reinhard G. Pauly berichtete, in der zeitgenössischen mehrstimmigen Musik nur eine Randstellung ein: „Gregorian chant was rather neglected and disorted.“¹⁸⁹ Cantus firmi fanden in Wien eine etwas stärkere Verwendung als in Salzburg, so bei Johann Joseph Fux¹⁹⁰ und Johann Georg Albrechtsberger, die sie auch in ihre Marianischen Antiphonen einbanden.¹⁹¹ In Salzburg war „der Choral als Satzträger [...] ungewöhnlich“. Erst Johann Michael Haydn belebte diese Tradition in den 1790er Jahren wieder.¹⁹² Wenngleich sich Choralzitate vereinzelt auch in Werken W. A. Mozarts, J. M. Haydns und anderer Salzburger Komponisten finden,¹⁹³ so lassen sich Anklänge an gregorianische Melodien in den Salzburger Marianischen Antiphonen insgesamt nur selten nachweisen. So bei Haydn in seinem *Regina coeli* MH 264.¹⁹⁴ Der dritte Vers „resurrexit sicut dixit“ wird mit

¹⁸⁹ Pauly, *Concerted Liturgical Music*, S. 146.

¹⁹⁰ K. 205

¹⁹¹ In den beiden *Salve regina* F.I.11. und F.II.10. Schröder, Albrechtsberger, S. 223 und 240.

¹⁹² Schmid, *Salzburger Tradition*, S. 196.

¹⁹³ Ebd., S. 196f. Vergleiche Fellerer, *Kirchenmusik Mozarts*, S. 38-40; Göllner, *Gregorian chant* und ders., *Introituspsalm*; auch: Bonds, *Gregorian Chant*. Jancik (Michael Haydn, S. 92-94) weist auf das „Nos autem“ aus dem Proprium MH 628 und die Intonation zum Offertorium „Exaltabo te“ MH 547 sowie die Verwendung des Gregorianischen Chorals als cantus firmus im Gloria der *Missa Sancti Aloysii* MH 257 hin. Auf Chormelodien beruhen die drei Quadragesima-Messen MH 551-553 (vor allem MH 551, deren Untertitel „secundum cantum choralem“ lautet).

¹⁹⁴ Den freundlichen Hinweis und die Spartierung der Handschrift (A-Ssp Hay IV.118) danke ich P. Petrus Eder.

einem ausgedehnten „alleluia“-Melisma abgeschlossen, das die gregorianische Melodie des „alleluia“ aus der Messe zum Ostersonntag¹⁹⁵ aufgreift.

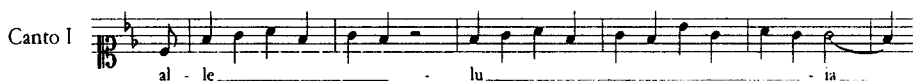


Abb. 47: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 264, T. 19-24

Die gleiche Melodie erklingt nochmals am Schluss des vierten Verses in den Takten 40-45 um eine Quarte nach oben transponiert.

Die Nachahmung einer liturgischen Melodie verwendet Karl Heinrich Biber als Soggetto im ersten Satz seines *Regina coeli* (A-Sd A.140):¹⁹⁶



Abb. 48: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 1. Satz, T. 1-4

Durch kleine Intervalle, lange Notenwerte und den Melodieverlauf erweckt Biber den Anschein eines Zitats aus dem einstimmigen gregorianischen Gesang.

Auch im dritten Satz *alla breve* dieser Komposition erklingt eine Formel, die durch die in Sekundschritten verlaufende bogenförmige Linie ältere Melodiemodelle nachempfendet. Doch wiederum handelt es sich nur um die Imitation eines liturgischen cantus firmus.

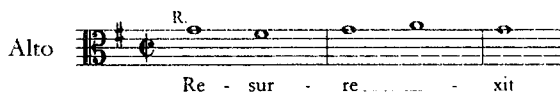


Abb. 49: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 3. Satz, T. 1-3

Im *alla breve*, dem letzten Satz der Komposition, führt Biber die Idee der Imitation einer einstimmigen Melodie gleichsam ad absurdum. Vier der fünf

¹⁹⁵ „De Missa vigiliae Paschalis“, in: Liber usualis, S. 776 ii.

¹⁹⁶ Die Komposition basiert zu großen Teilen auf Elementen des stile antico.

Chorstimmen¹⁹⁷ verlaufen meist in ganzen Noten, also in Semibreven, sequenzieren aber vorwiegend in Terz- und Quartintervallen:

The image shows a musical score for four voices: Canto I, Canto II, Alto, and Tenore. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Al - le - lu - ia' and 'al - le - lu - ia'. The notes are mostly whole notes (semibreves) in a 16th-century style.

Abb. 50: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 5. Satz, T. 1-4

Hier wird das Prinzip, ältere Schichten der Musik zu imitieren, ganz offensichtlich. An die Stelle eines einstimmigen Choralzitats tritt ein kontrapunktischer Satz in großen Notenwerten, den man im 18. Jahrhundert mit dem Begriff des *stile antico* belegte.

b. Stile antico

Der *stile antico* war im 18. Jahrhundert nicht nur im italienischen Raum (Neapel, Rom, Bologna) verbreitet, sondern wurde auch in Messvertonungen Salzburger Komponisten¹⁹⁸ oft verwendet.¹⁹⁹ Besonders häufig findet er sich in Kompositionen der vorweihnachtlichen und vorösterlichen Fastenzeit. Die alte Kunst des Kontrapunkts war durch das Lehrbuch *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Wien 1725) in neuer Verbindlichkeit fixiert worden und bis ins frühe 19. Jahrhundert, etwa bei Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) fester Bestandteil des Kompositionsunterrichts und der Musiktheorie. Sie galt besonders in der katholischen Kirchenmusik als mustergültige Verkörperung des liturgischen Stils.²⁰⁰ So ist bereits aus

¹⁹⁷ Der Canto ist nach dem Vorbild des fünfstimmigen Chorsatzes des 16. Jahrhunderts verdoppelt. Der Bass setzt erst im fünften Takt ein.

¹⁹⁸ Als Beispiel für eine Salzburger Messe im *stile antico* sei die für den Gründonnerstag bestimmte *Missa in contrapuncto* g-Moll (1741) von Johann Ernst Eberlin genannt; Edition von Thomas Kohlhasse bei Carus, Stuttgart 1982.

¹⁹⁹ Fellerer, Palestrinastil. Auch Wolff, *stile antico*, S. 7.

²⁰⁰ Pauly, *Concerted Liturgical Music*, S. 146f: „Palestrina style came to be viewed as the ecclesiastical style par excellence.“ Auch Wolff, *Stile antico*, S. 9.

dem Jahr 1755 die Abschrift J. M. Haydns einer *Missa canonica* von Fux überliefert.²⁰¹ Bei den *stile antico*-Kompositionen des 18. Jahrhunderts handelt es sich nicht um direkte Übernahmen des Palestrina-Satzes, sondern um den Versuch, diese musikalische Technik nachzuahmen und mit dem jeweiligen Komponisten eigenen Gestaltungskriterien zu verbinden;²⁰² das Ideal der alten Vokalpolyphonie bleibt allerdings unverkennbar.²⁰³

In den Marianischen Antiphonen begegnet der *stile antico* in zwei unterschiedlichen Formen:

1. als durchgehend einheitliche *stile antico*-Kompositionen
2. als Vertonungen einzelner Sätze im *stile antico*.

Unter den Vertonungen der Salzburger Komponisten finden sich für beide Erscheinungsformen Beispiele. So ist das *Ave regina coelorum* von Giuseppe Lolli (A-Sd A.740) für vierstimmigen Chor und Orgel durchgehend als *stile antico*-Komposition gesetzt; beim *Regina coeli* von Karl Heinrich Biber (A-Sd A.140) wechseln kontrapunktische Teile mit Sätzen neueren Stils. Biber und Luigi Gatti vertonten auch das Schluss-„alleluia“ ihrer *Regina coeli* (A-Sd A.138 und GaWV I/A/Regina coeli/1) im *stile antico*.

Lolli stellt den ersten Teil seines Werks (I)²⁰⁴ ganz auf die Satztechnik der Imitation: Zu Beginn des *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740) steht ein eineinhalbtaktiger Sogetto, der von den Vokalstimmen in paariger Imitation gekoppelt vorgetragen wird.

The image shows a musical score for the beginning of 'Ave regina coelorum' by G. Lolli, measures 1-6. The score is for four voices: Canto, Alto, Tenore, and Basso. It shows a pair-wise imitation of the vocal lines. The lyrics are: A - ve re - gi-na coe-lo - rum re - gi-na coe-lo - rum. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

Abb. 51: G. Lolli, *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740), T. 1-6

²⁰¹ Klafsky, Kirchenkomponist, S. 5.

²⁰² Wolff, *Stile antico*, S. 7

²⁰³ Feil, *Gradus ad Parnassum*, S. 188, auch S. 191.

²⁰⁴ Die römischen Ziffern beziehen sich auf die einzelnen Abschnitte innerhalb der Komposition, die durch Doppelstriche gekennzeichnet sind.

Auch der zweite Abschnitt beginnt imitatorisch, ist aber weniger streng gehalten. Die Einsatzfolge der Vokalstimmen steht im Abstand einer Minima. Der Mittelteil mit den Abschnitten III-V ist geprägt von blockhafter Imitation im Stile des contrapunctus simplex. Dabei geht vom Canto jeweils eine Vordeklamation aus, der die übrigen drei Stimmen (Alt, Tenor und Bass) unmittelbar darauf folgen und teilweise (Abschnitt IV) große Melismen anhängen.

Abb. 52: G. Lolli, *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740), T. 30-33

Abb. 52: G. Lolli, *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740), T. 30-33

Bereits der Schluss des fünften Abschnitts kehrt wieder zur vorherrschenden Technik der Imitation zurück und weist somit auf den Beginn des darauf folgenden, sechsten Teils hin, in dem dieses Kompositionselement mit blockhafter Deklamation kombiniert wird. Im letzten Abschnitt erscheinen also beide Satzweisen: Imitation und blockhafte Deklamation.

Zu den charakteristischen Merkmalen der stile antico-Vertonungen sind auch die Kadenzbildungen zu rechnen. Neben den regulären Formeln des 18. Jahrhunderts (u. a. IV-V-I) begegnen in der vorliegenden Komposition Lollis auch Schlussbildungen älterer Art, so beispielsweise phrygische Kadenzen oder Sext-Oktavklauseln:

Abb. 53: G. Lolli, *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740), T. 28f, T. 37f, T. 50

Abb. 53: G. Lolli, *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740), T. 28f, T. 37f, T. 50

Dem Satzideal der Vokalphonyphonie ist auch die bereits erwähnte *Missa in contrapuncto* in g-Moll von Johann Ernst Eberlin verpflichtet, wie sich bereits in der Besetzung mit vierstimmigem Chor und dem stets mit der untersten Vokalstimme colla parte geführtem Basso continuo zeigt. Die fünf einzelnen Teile der Messe sind konsequent im Palestrinastil vertont. Untergliederungen werden durch einfache Doppelstriche markiert, so zwischen *Kyrie* und *Christe* (Takte 18/19).²⁰⁵ Ähnlich wie im bereits gezeigten Beginn des *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740) von Lolli koppelt auch Eberlin im *Gloria* seiner Messe Canto und Alt sowie Tenor und Bass zu Stimmpaaren (Bicini-nien):

Abb. 54: J. E. Eberlin, *Missa in Contrapuncto*, *Gloria*, T. 1-9

Im *Sanctus* lässt Eberlin die drei unteren Vokalstimmen vorangehen, der Sopran schließt sich dem Unterbau später an:

Abb. 55: J. E. Eberlin, *Missa in Contrapuncto*, *Sanctus*, T. 40-44

Auch Lolli hatte in seiner Komposition des *Ave regina coelorum* die Mittelabschnitte mit einer vergleichbaren Konstruktion begonnen (vergleiche Notenbeispiel 51), auch wenn bei ihm der Sopran den anderen drei Stimmen

²⁰⁵ Das zweite *Kyrie* schließt hingegen unmittelbar an das *Christe* an (Takt 47).

vorausging. Versucht man nun allerdings, einen Satz von Eberlins *Missa in contrapuncto* auszuwählen und mit Lollis *Ave regina coelorum* (A-Sd A.740) zu vergleichen, so ist dies nicht möglich. Zu stark unterteilt Lolli seine Komposition in sehr kurze Einzelabschnitte, die es nicht zulassen, dem groß angelegten Werk Eberlins gegenübergestellt zu werden.

Die Vertonung des *Regina coeli* von Karl Heinrich Biber (A-Sd A.140) zeigt bereits durch die Besetzung, dass eine Verbindung zwischen Kompositionstechniken des 16. und des 18. Jahrhunderts beabsichtigt ist: Zum fünfstimmigen Chor mit doppeltem Cantus tritt wie gewohnt eine Continuo-Orgel, die wie auch beim *Ave regina coelorum* von Lolli (A-Sd A.740) *colla parte* mit der jeweils untersten Chorstimme geht, und – als Charakteristikum regulärer Besetzungen des 18. Jahrhunderts – zwei Violinen. Die *alla breve*-Überschrift des ersten, dritten und fünften Satzes verkörpert in Verbindung mit dem Notenbild in vorwiegend halben (Minimen) und ganzen (Semibreven) Notenwerten das Satzbild älterer Vokalpolyphonie. Den zweiten Satz *poco allegro* dagegen komponierte Biber als Solo-Arie für Bass, Violinen und Orgel, den vierten Satz *Adagio* als ein Chorstück, auf das im Anschluss ebenfalls kurz eingegangen werden soll. Wie bereits im *Ave regina coelorum* von Lolli so wächst auch Bibers Komposition aus einem Sogetto heraus.²⁰⁶ Es bildet sich zunächst ein Bicinium zwischen Alt und Canto II, die im Abstand einer Brevis einsetzen. Weitere Wiederholungen dieses Sogettos im Bass, Canto I, Tenor etc. folgen, bis der Einleitungssatz bereits nach fünfzehn Takten schließt. Den dritten Satz beherrscht dasselbe Kompositionsprinzip, allerdings handelt es sich hier um einen Satz im doppelten Kontrapunkt. Zum Hauptthema in langen Notenwerten im Alt erklingt gleichzeitig ein zweites bewegtes in Viertelnoten im Canto II. Dadurch entsteht ein Viertelkontinuum beider Stimmen. Der Part der Violinen bewegt sich vornehmlich im *colla parte*, zunächst (Takte 1-15) als Oktavierung der Altstimme, danach freier wechselnd. Zu größerer Eigenständigkeit, wie sie etwa im ersten Satz der Komposition zu beobachten ist, entwickelt sie sich hier nicht.

Canto II

Violinen + Alto

Re - sur - re - xit si - cut

Abb. 56: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 3. Satz, T. 1-3

²⁰⁶ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 149, Abb. 51.

Wenngleich auch der Finalsatz des *Regina coeli* von Biber im stile antico vertont wurde, so kann hier nicht mehr von einer thematischen Gestaltung durch Sogetti gesprochen werden: Die Imitation fällt vollkommen weg, stattdessen erklingt das „alleluia“ blockhaft in allen Stimmen²⁰⁷ mit einer um eine halbe Note verschobenen Nachdeklamation im Alt. Die Themeneinsätze folgen so dicht aufeinander, dass der Sogetto teilweise in zwei Stimmen gleichzeitig erklingt, wie zu Beginn, wo er im Tenor und Canto II zunächst in Dezimen gekoppelt ist und der Canto I einen eigenen Sogetto in Gegenbewegung singt.

alla breve

Violino I, II

Canto I

Canto II

Alto

Tenore

Basso

Organo

5 5 5 6

Abb. 57: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 5. Satz, T. 1-5

Dazu erklingt in den Violinen eine Reihe von viertönigen Gruppen in Viertelnoten, die auch diesen Satz wie schon den vorangegangenen als instrumentales Kontinuum begleiten. Diese Konstellation erinnert in auffälliger Weise an das *Credo* aus Johann Sebastian Bachs *b-Moll-Messe* BWV 232, das etwa zu der gleichen Zeit wie die vorliegende Komposition, um 1732, entstanden ist.

Im vollkommenen Gegensatz zum Erscheinungsbild der eben besprochenen Sätze steht das *poco allegro*, eine Solo-Arie für Bass und konzertierende Violinen (unisono) mit Begleitung der Orgel, die an zweiter Position der Komposition Bibers steht. Hier liegt ein Satz im für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts typischen Kompositionsstil vor.

²⁰⁷ Der Bass tritt erst ab Takt 5 zu den anderen Vokalstimmen hinzu.

poco allegro

VI I, II

B

Org

Solo

6 6 6 4 3

5

VI I, II

B

Org

6+ 6 7 6+

Qui - a quem me - ru - i - sti quem me - ru - i - sti por - ta - re

Abb. 58: K. H. Biber: *Regina coeli* (A-Sd A.140), 2. Satz, T. 1-8

Auf Stilmittel des 17. Jahrhunderts greift Biber im *Adagio*, dem vierten Satz seines Werkes zurück. Im fünfstimmigen Vokalsatz bleiben den Instrumenten, sieht man vom einleitenden Generalbassvorspiel (Takte 1-5) ab, keine eigenständigen Partien. Der Vers „Ora pro nobis Deum“ erklingt insgesamt viermal. Während dem fünfstimmigen Chorsatz jeweils der gesamte Text zufällt, nehmen eine oder mehrere Solostimmen das „ora“ einleitend vorweg. Das Bitten eines einzelnen, mehrerer und der gesamten Gruppe wird damit unmittelbar in Musik gefasst. Die solistischen Passagen der Takte 5-6 und 9-10 setzen ein Generalbassfundament voraus. Die kurzzeitige Teilung des Chores (ohne Canto I) in den Takten 17-18 erinnert an mehrchörige Praktiken.

C I

C II

A

T

B

o - ra pro no - bis De - um.

o - ra pro no - bis pro no - bis De - um.

o - ra pro no - bis De - um.

o - ra pro no - bis De - um.

o - ra pro no - bis De - um.

Abb. 59: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.140), 4. Satz, T. 17-21

Insgesamt vermittelt der Satz wirkungsvoll zwischen der Solo-Arie (Vers 2) und den anderen Chorsätzen, deren Leitbild noch mehr im Satz des 16. Jahrhunderts verhaftet ist.

Mehr oder weniger stark verbinden sich auch bei den stile antico-Vertonungen Marianischer Antiphonen Elemente der klassischen Vokalpolyphonie mit kompositorischen Stilmitteln des 18. Jahrhunderts oder kontrastieren miteinander.

c. Das deutschsprachige Kirchenlied

Seit jeher gehören deutschsprachige Gesänge zum Bestandteil des geistlichen Liedrepertoires. Johannes Janota nennt dezidiert das *Salve regina* als Anreger für das deutsche Gemeindelied im Mittelalter;²⁰⁸ das Osterlied *Crist ist erstanden* findet sich bereits in einem Salzburger *Liber ordinarius* aus der Mitte des 12. Jahrhunderts und in den *Trienter Codices* aus dem 15. Jahrhundert.²⁰⁹ Volkssprachliche Gemeindelieder sind allerdings nur im Zusammenhang mit dem *Credo* der Messe sowie bei Prozessionen nachzuweisen. Besonders verbreitet waren aber auch deutsche Bearbeitungen des *Salve regina*.²¹⁰

Wenngleich Martin Luther – wie manchmal behauptet – nicht als alleiniger „Vater und Stifter des deutschen Kirchenlieds und Kirchengesangs“²¹¹ gelten kann, so hatte er doch maßgeblich Anteil an seiner Formung und Verbreitung: Das erste evangelische Gesangbuch, das sogenannte *Achtliedbuch*, erschien bereits 1523/24.²¹² Auch in der katholischen Kirche blühte im Zuge der Gegenreformation der deutsche Kirchengesang auf. Das erste katholische Gesangbuch mit deutschen Kirchenliedern, Michael Vehes *New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder*, wurde 1537 bei Nickel Wolrab in Leipzig gedruckt (RISM 1537⁰⁶).²¹³ Bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts gab es von Johann Leisentritt sogar Pläne für eine katholische deutschsprachige Messe, die allerdings am Widerstand des Klerus und am Einspruch Roms

²⁰⁸ Janota, Kirchenlied, Sp. 64.

²⁰⁹ Hintermaier/Walterskirchen, Salzburg, Sp. 878. Orel, Katholische Kirchenmusik, S. 847; Edition in: DTÖ 7/1, S. 260-264.

²¹⁰ Janota, Kirchenlied, Sp. 64f.

²¹¹ Koch, Versuch einer Anleitung, Bd. I, 1866, S. 230. Zitiert nach Ameln, Lied, Sp. 799.

²¹² RISM 1524⁰¹. Ameln, Lied, Sp. 799 und Garbe, Kirchenlied, Sp. 69.

²¹³ Lipphardt, Kirchenlied seit der Reformation, Sp. 846 und Schmid, Kirchenlied, Sp. 110f.

scheiterten.²¹⁴ Erst seit 1726 sind auch deutschsprachige Liedmessen nachweisbar. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts wurden deutsche Lieder vorwiegend bei bruderschaftlichen Zusammenkünften, bei der Heiligenverehrung und brauchtümlichen Anlässen (z. B. Wallfahrten) gesungen.²¹⁵ Der Salzburger Hoforganist Johann Georg Knott edierte zwanzig deutschsprachige geistliche Arien: *Cantaten nach wälscher Art über teutsche Texte; Der andächtigen Seel Oder Braut des Herren Geistliches Hof-Rechte* (Salzburg: Johann Joseph Mayr 1712).

Im Rahmen der kirchenmusikalischen Reformen beauftragte Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo J. M. Haydn persönlich mit der Neuherausgabe und gründlichen Bearbeitung des deutschsprachigen Kirchenliederbuchs, das 1781 erstmals in Salzburg als Umarbeitung des *Landshuter Gesangbuchs*²¹⁶ erschienen war.²¹⁷ Der erste Teil wurde 1790 in Salzburg unter dem Titel *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch katholischen Kirche. Erster Theil, Neue, vom Hn. Michael Haydn, hochfürstl. Concertmeister; vermehrte und verbesserte Auflage. Salzburg, gedruckt und zu finden bey Fr. Xav. Duyle, Hof- und akademischer Buchdrucker und Buchhändler 1790* ediert.²¹⁸

Das Konzil von Trient hatte der Gottesmutter Maria, die während des Mittelalters als Königin der Heiligen verehrt wurde, einen neuen hohen Stellenwert eingeräumt. Erst während der Aufklärung wurde der Marienkult in erster Linie in den regionalen Volksglauben abgedrängt.²¹⁹ Maria war aber seit jeher eine Volksheilige gewesen. So ist es nicht verwunderlich, dass gerade die Marianischen Antiphonen in vielen Vertonungen mit volksliedhaften Elementen und in deutschen Übersetzungen aus dem 18. Jahrhundert überliefert sind.²²⁰ Als Sätze mit einfachen, klaren Kadenzplänen, vorwiegend syllabischer Textdeklamation und Kopplungen zwischen Vokal- und Instrumentalstimmen erinnern sie an die lateinischen Vertonungen mit volksliedhaften Elementen (Kapitel 3.2.3).

²¹⁴ Lipphardt, Kirchenlied seit der Reformation, Sp. 847.

²¹⁵ Hochradner, Deutsches geistliches Lied, S. 141f.

²¹⁶ RISM 1781¹³: *Der heilig Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Aus dem größeren Werke gezogen und mit des Herrn Verfassers Genehmhaltung nachgedruckt, und zu finden in der hochfürstl. Waisenhausbuchhandlung 1781.*

²¹⁷ Jancik, Michael Haydn, S. 158. Schimek, Musikpolitik, S. 41, auch S. 48-50. RISM 1790⁰⁴. RISM weist bereits für 1789 eine Neubearbeitung durch Haydn nach (RISM 1789⁰³).

²¹⁸ Abbildung des Titelblattes bei Jancik, Michael Haydn, S. 202.

²¹⁹ Ströter-Bender, Muttergottes, S. 19.

²²⁰ „Salve. Gegrüsset seystu aller enngel fraw.“ „Salve regina. Gegrüsset seystu kunigyn In hymel und auch in erden.“ „Gegrusset seistu kunigin Der hymel vnd der erden.“ „Frow von herczen wir dich grüssen.“ „O Maria wir dich grüßen.“ Bernt, Salve Regina, S. 649. Auch Lohr, Sprachmelodik, S. 135-140.

Aus dem Bestand der Salzburger Marianischen Antiphonen seien sowohl eine strophische (J. E. Eberlin) wie auch eine durchkomponierte (J. M. Haydn) Vertonung in deutscher Sprache betrachtet. Mit Solosopran, zwei Trompeten, zwei Violinen und Orgel ungewöhnlich reich besetzt ist das deutsche *Salve regina* „Große Himmelskönigin“ von Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1333),²²¹ das aus der Zeit um 1750 stammen dürfte.²²² Bei dem Text handelt es sich nicht um eine Übersetzung der Marianischen Antiphon, sondern um die freie Neugestaltung in Form eines dreistrophigen Gedichtes mit dem Reimschema abbbca, das sich am Prosatext des *Salve regina* lediglich inhaltlich orientiert.²²³

<i>Große Himmels Königin,</i>	<i>a</i>	<i>Höre unsren Trauerfall,</i>	<i>a</i>
<i>Mutter der Barm Herzigkeit,</i>	<i>b</i>	<i>höre doch von noth und qual,</i>	<i>b</i>
<i>Hoffnung, Leben, Süßigkeit,</i>	<i>b</i>	<i>Herzen, die betrübte Zahl</i>	<i>b</i>
<i>Nimbe hier zu deinen füßen</i>	<i>c</i>	<i>Der verwiesnen Eva Kinder</i>	<i>c</i>
<i>Unser reine Liebes Grüßen,</i>	<i>c</i>	<i>seufzen weinen aller Sünder</i>	<i>c</i>
<i>diemutsvolles opfer hin.</i>	<i>a</i>	<i>hör in weites Zähren Thal.</i>	<i>a</i>

<i>Sey dann unser Helferin</i>	<i>a</i>
<i>Deiner Augen milde Licht</i>	<i>b</i>
<i>Seye stets auf uns gericht,</i>	<i>b</i>
<i>Und wann wir von binnen gehen</i>	<i>c</i>
<i>Mache, daß wir Jesum sehen</i>	<i>c</i>
<i>gnätigste Vorsprücherin.</i>	<i>a</i>

Eine instrumentale Einleitung eröffnet die musikalisch ebenfalls strophisch gebaute Komposition Eberlins. Sie stellt in der ersten Violine das Hauptthema vor, das von den beiden Trompeten klanglich überhöht wird. Wider Erwarten erklingt hier keine schlichte volksliedähnliche Weise, sondern eine äußerst virtuose instrumentale Einleitung, die auf zehn Takte angelegt ist.

²²¹ Es war andererseits wohl auch üblich, deutschsprachige Vertonungen mit Trompeten oder Hörnern zu begleiten: „Da es im hiesigen Erzstifte gewöhnlich ist, den deutschen Kirchengesang mit Hörnern oder Trompeten begleiten zu lassen, so hat sie auch der Herr Haydn dazugesetzt. Sie sind aber übrigens nicht obligat, und es kann jede Vesper auch ohne Hörner eben so gut wie mit denselben abgesungen werden.“ Vorwort zu vier deutschen Choralvespern von J. M. Haydn (Salzburg: Mayr 1795); zitiert nach Jancik, Michael Haydn, S. 163.

²²² Datierung des Manuskripts laut Titelaufnahme im Handschriftenkatalog der Bayerischen Staatsbibliothek.

²²³ Der Text wurde in seiner originalen Rechtschreibung beibehalten.



Abb. 60: J. E. Eberlin, *Große Himmelskönigin* (D-Mbs Mus.ms. 1333), T 1-4

Der Solosopran übernimmt im folgenden, mit *Aria* überschriebenen Abschnitt dieses Thema. Die Trompeten fallen zunächst weg und treten danach nur noch in Erscheinung, wenn die Singstimme pausiert. Wenngleich die Komposition in ihrer äußeren Haltung virtuos ist, so überträgt Eberlin den liedhaften strophischen Bau der Dichtung auch auf seine Vertonung: Die instrumentale Einleitung kehrt in leicht variierten und textierten Form zu Beginn jeder Strophe wieder.

Dem liedhaften Duktus nach dem Vorbild des deutschsprachigen Kirchenliedes entspricht dagegen eher das deutsche *Regina coeli* „Glorreiche Himmelskönigin“ MH 694 von J. M. Haydn für zwei Canti, Bass, zwei Hörner und Orgel.²²⁴ Auch hierbei handelt es sich nicht um eine strenge Übersetzung der lateinischen Vorlage, sondern um eine freiere Nachdichtung, die einige Passagen, wie beispielsweise den „alleluia“-Ruf des ersten und dritten Verses, weglässt.

*Glorreiche Himmelskönigin, freu dich beim höchsten Throne,
bei dem der war von Anbeginn bei deinem liebsten Sohne, alleluia.
Den du als Mutter sehr beklagt, so sehr beklagt im Grab und Kreuz in Banlem,
Der ist, wie er's hat vorgesagt, nun siegreich auferstanden, alleluia.*

Zu den beiden, meist in Terzen oder Sexten gekoppelten Sopranen, die vorwiegend syllabisch die Hauptteile des Textes vortragen, tritt der Bass erst beim „alleluia“ des zweiten und vierten Verses als Fundament hinzu

²²⁴ Die Besetzung mit zwei Canti, Bass, zwei Hörnern und Orgel findet sich auch in einem deutschen *Salve regina* von Joseph Wölfl (A-Ssp olim 1248.74).

Cor (F)

Solo

C. I

Glor-rei-che Him-mels-kö-ni-gin So-h-ne al-le-lu-ia al-le-lu-ia

C. II

Glor-rei-che Him-mels-kö-ni-gin So-h-ne al-le-lu-ia al-le-lu-ia

B

al-le-lu-ia

Org

p 7 9 4 3 2 5 3 4 - 5 7 6 4 8 - - 4 6 3 7 6 4 *f*

Abb. 61: J. M. Haydn, *Glorreiche Himmelskönigin* MH 694, T. 1-2, T. 8-10

In der musikalischen Gestaltung des ersten, zweiten und vierten Verses lassen sich Übereinstimmungen erkennen; die Klage des dritten Verses äußert sich in einem Wechsel nach Moll und der Verwendung eines neuen Motivs.

Betrachtet man die Gliederung dieser Komposition, so bestätigt sich auch hier die durch die Wiederholung des Textteils „so sehr beklagt“ mehrfach anderweitig beobachtete Sonderstellung des dritten Verses: Er beansprucht allein fünf Takte, alle anderen Verse dagegen nur vier²²⁵ (+ zwei „alleluia“-Takte in Vers 2 und 4). Folgte Haydns Vertonung bis hierher genau den Vorgaben des Textes, so räumt sie trotz ihrer knapper bemessenen Dimension mit insgesamt 27 Takten am Schluss dem „alleluia“-Ruf weitere vier Takte ein, bevor die Instrumente das Werk mit einem zweitaktigen Nachspiel abschließen. Durch diesen Abschnitt rückt der Mollteil in das Zentrum der Komposition, die nun eine dreiteilige Form bekommt:

Takte 1-10	A	Vers 1-2	I – V
Takte 11-15	B	Vers 3	V (Moll) – (V)
Takte 15-27	A'	Vers 4 und „alleluia“	I

Es stellt sich abschließend die Frage, ob sich auffällige grundsätzliche Unterschiede bei der Vertonung eines deutschen Textes im Gegensatz zu einem lateinischen Text feststellen lassen. Von der Behandlung der Sprache her gesehen ist dies zu verneinen. Allerdings liegt bei den deutschsprachigen Vertonungen die Konzeption eines schlichten, eventuell auch mit volksliedhaften Elementen versehenen Tonfalls näher. Die Ausführung ließ im jwei-

²²⁵ Beim zweiten Vers ist das „alleluia“ in die solistische Passage als Melisma zunächst noch eingebunden, dann folgt eine zweitaktige Tutti-Deklamation.

ligen Fall aber, wie an den beiden Beispielen deutlich wird, unterschiedliche Möglichkeiten offen.

d. Sprachgezeugte Motivik und Rhythmik

In allen kirchenmusikalischen Werken stehen die Komponisten vor der Aufgabe, stets den gleichen, meist lateinischsprachigen Text zu vertonen. Es lassen sich dabei bestimmte Traditionen von motivischen oder rhythmischen Umsetzungen entdecken. So ist die charakteristische auftaktige Vertonung des „Kyrie“ in der Messe oder auch des „Requiem“ in der Totenmesse allgemein bekannt. Freilich lassen sich auch in den Marianischen Antiphonen diesbezüglich gewisse Übereinstimmungen innerhalb der Kompositionen erkennen, die nun anhand einiger ausgewählter Beispiele dargestellt werden sollen.

Die Grußworte „ave“ und „salve“ aus dem *Ave regina coelorum* und dem *Salve regina* nehmen in einigen Werken eine besondere Position ein. Die solistischen Vertonungen des *Ave regina coelorum* von J. M. Haydn MH 14 und MH 127 beginnen mit einem lang gedehnten „A-ve“ (MH 14: Takte 10f und MH 127: Takte 29-32). In MH 127 erhalten diese Takte zusätzliche Bedeutung, da sie nicht in den Fortlauf der Musik eingebunden sind, sondern separat stehen. Die Fermate auf dem letzten Ton b unterstreicht diese Intention:

Abb. 62: J. M. Haydn, *Ave regina coelorum* MH 127, T. 29-32

Anton Ferdinand Paris setzt in seinem *Ave regina coelorum* (D-LFN 284/1) das einleitende „ave“, einen Terzfall, durch eine kurze Pause vor der auftaktig gestalteten Fortsetzung des Textes mit „regina“, einen weiteren Terzfall, ab (Takte 9f). Den darauf folgenden zweiten Vers markiert der Komponist noch deutlicher. Er greift hier die Terzmotivik des Beginns auf, wiederholt

nun aber nicht mehr das Substantiv („regina“ im ersten Vers), sondern das Grußwort „ave“. Paris überträgt also den parallelen Bau der ersten beiden Verse („ave regina coelorum – ave domina angelorum“) nicht auf die Musik, sondern verschiebt die Betonung vom zentralen Mittelwort „regina“ auf das in beiden Versen identische eröffnende „ave“.



Abb. 63: A. F. Paris, *Ave regina coelorum* (D-LFN 284/1), T. 9-14

Die Grußworte „ave“ und „salve“ erscheinen auch innerhalb des Chorverbands in J. M. Haydns *Ave regina coelorum* MH 650. Nach dem Vortrag des ersten Verses (Takte 1-12) greift Haydn nochmals auf das Einleitungswort „ave“ zurück und kombiniert es mit dem „salve“, das zugleich die Wiederholung der Verse 3-4 vorwegnimmt (Takte 15-19). „Ave“ und „salve“ erklingen hier mit einem *piano* ausdrücklich gekennzeichnet in gleichmäßiger Deklamation der vier Chorstimmen und jeweils durch eine Viertelpause abgesetzt:

Abb. 64: J. M. Haydn, *Ave regina coelorum* MH 650, T. 13f

Auch der Abschiedsgruß „vale“ ist in den Kompositionen häufig hervorgehoben. Er tritt im *Ave regina coelorum* von A. F. Paris (D-LFN 284/1) als chorischer Abschluss der solistischen Komposition auf und wird wie auch die anschließende Alliteration „o valde“ durch Pausen abgesetzt:

The image shows a musical score for four vocal parts: Canto, Alto, Tenore, and Basso. Each part is written on a staff with a treble clef (except for Basso, which has a bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Tutti' above each staff. The lyrics are: va - le o val - de o val - de de - co - ra. The score is for measures 36-39.

Abb. 65: A. F. Paris, *Ave regina coelorum* (D-LFN 284/1), T. 36-39

Haydn widmet den letzten beiden Versen seines *Ave regina coelorum* MH 650 einen ausgedehnten Schlussabschnitt (Takte 34-55), der durch einen instrumentalen Takt eingeleitet wird.²²⁶ Das „vale“ erklingt zunächst im piano auf halbe Noten gedehnt (Takt 35). Dabei ist es von der Fortsetzung des Verses losgelöst, der erst ab Takt 36 im forte mit dem thematischen Wiederaufgreifen des Beginns der Komposition folgt. Bei seinem zweiten Erscheinen (Takte 48f) ist das „vale“ wie bereits bei der Parallelstelle mit den Grußwörtern „ave“ und „salve“ (Takte 13f; siehe oben) durch die dynamische Vorzeichnung piano gekennzeichnet. Es erklingt nun aber zweimal.

Eine außergewöhnliche Stellung kommt allen Grußwörtern in J. M. Haydns doppelchörigem *Ave regina coelorum* MH 140 im stile antico zu. Sie erklingen separat im achten Abschnitt *Largo* (Takte 253-260) in langen, durch Pausen abgesetzten Notenwerten, teilweise durch kleinere Melismen verziert, als Einfügung in das dreimalige Auftreten des achten Verses.²²⁷

²²⁶ In den Takten 57-60 wiederholt der Chor nach zwei instrumentalen Takten, die dem orchestralen Abschluss (Takte 19-20) der ersten Strophe entsprechen, nochmals den letzten Vers. Der dreiteilige Aufbau unterteilt das *Ave regina coelorum* wie folgt:

Takte 1-20 Verse 1-4 A
Takte 21-33 Verse 5-6 B
Takte 34-60 Verse 7-8 A'

²²⁷ Zur Gliederung des Textes siehe Kapitel 3.1.2. Die einleitenden Wörter der Verse 1-3, 5 und 7 „Ave – salve – gaude – vale“ erscheinen auch an zentraler Position des fünfzigzeiligen *Crinale B.M.V.* von Conrad von Haimburg († 1360). Bernt, Ave, salve, gaude, vale, S. 321.

The image displays a musical score for a choir, consisting of eight staves labeled C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, and B II. Each staff contains a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: "A - ve sal - ve gau - de va - le". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating the melody and rhythm for each voice part. The lyrics are written in a simple, clear font, and the overall layout is typical of a printed musical score.

Abb. 66: J. M. Haydn: *Ave regina coelorum* MH 140 (DTÖ 62), T. 253-260

Weniger häufig als im *Ave regina coelorum* finden sich in Vertonungen des *Salve regina* Hervorhebungen des Grußwortes. Der Bogen ist hier größer angelegt und umfasst meist die ersten beiden Verse, die durch das „salve“ umrahmt werden. Das späte *Salve regina* von J. M. Haydn MH 634 im Gradualstil räumt dem Grußwort allerdings eine besondere Stellung ein. Blockhaft stellt der Chor das erste Wort der Marianischen Antiphon zweimal an den Beginn, zunächst auf Viertel-, dann auf Achtelebene durch eine Viertelpause vom Nachfolgenden abgehoben (Takt 1). Erst im zweiten Takt wird der Name der Begrüßten, „regina“, hinzugefügt. Die andere Vershälfte erklingt durchgehend ohne Pause in einem zweiten Taktpaar (Takte 3f). Haydn wiederholt anschließend den Beginn der Komposition mit dem zweiten Vers, modifiziert nun aber den Text „vita dulcedo“, indem er nochmals auf das einleitende „salve“ zurückgreift und dieses den beiden Einzelworten voranstellt: „salve, vita – salve, dulcedo“ (Takte 5f). Das Grußwort erscheint hier also nicht nur als Einleitung der Komposition und am Schluss des ersten Verspaares (Takt 8), sondern wird zusätzlich als unvorhergesehener Text-einschub auf bekanntes musikalisches Material in den Anfang des zweiten Verses eingefügt.

Der Beginn des *Regina coeli* eröffnet für die rhythmisch-metrische Vertonung des Textes mindestens zwei Möglichkeiten, wie bereits im Kapitel 3.3.1.c.

geschildert wurde. Die Betonung des Taktes kann sowohl auf die Mittelsilbe des „regina“ fallen (z. B. Adlgasser: *Regina coeli* AdWV 6.22) als auch bis zur ersten Silbe des zweiten Wortes „regina coeli“ hinausgezögert werden (z. B. Eberlin: *Regina coeli* A-Sd A.418).²²⁸ Der Auftakt ist häufig kombiniert mit einer Auftaktquarte, der Deklamationswert liegt meist auf Achtelebene, manchmal auch auf Viertelebene (z. B. Eberlin: *Regina coeli* A-Sd A.421). Weniger verbreitet ist dagegen die abtaktige Gestaltung des Textbeginns, die meist in Verbindung mit einem 3/4-Takt begegnet, so bei Gatti (*Regina coeli* GaWV I/A/Regina coeli/2),²²⁹ Haydn (MH 93)²³⁰ oder Biber (*Regina coeli* A-Sd A.142):



Abb. 67: K. H. Biber, *Regina coeli* (A-Sd A.142), 1. Satz, T. 9-13

Den ersten beiden Worten des *Regina coeli* folgt häufig ein zum Teil sehr ausgedehntes Melisma auf der Paenultima von „laetare“, das musikalisch zugleich den Sinn des Wortes, die Freude, ausdrückt:



Abb. 68: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms.1303), T. 16-21

Wie bereits im vorliegenden Beispiel zu erkennen, kann das Verb „laetare“ vom übrigen Text abgespalten werden. In chorischen Abschnitten begegnet es teilweise in Kombination mit „regina“ syllabisch auf Achtelebene deklamiert. Beide Worte („regina“ und „laetare“) sind dreisilbig und durch die Betonung auf der Mittelsilbe meist auftaktig gestaltet. In diesem Zusammenhang wirkt das zweisilbige „coeli“ störend und wird deshalb manchmal weggelassen. „Regina“ und „laetare“ treffen somit unmittelbar aufeinander.²³¹

²²⁸ Vergleiche die Notenbeispiele auf S. 142f, Abb. 42-44.

²²⁹ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 129, Abb. 29.

²³⁰ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 193, Abb. 89.

²³¹ Auch in den Takten 54f und bei W. A. Mozart (*Regina coeli* KV 276, Takte 9-11, 18-20 und 83-85) zu beobachten.

Canto
regi-na lac-ta-re lac-ta-re regi-na coe-li lac-ta-re lac-ta-re lac-ta-re

Alto
regi-na lac-ta-re lac-ta-re lac-ta-re re-gi-na coe-li coe-li re-

Tenore
lac-ta-re re-gi-na lac-ta-re regi-na lac-ta-re lac-ta-re regi-nalac-

Basso
lac-ta-re re-gi-na lac-ta-re regi-na lac-ta-re lac-ta-re regi-na

Abb. 69: G. Lolli, *Regina coeli* (A-Sd A.742), 1. Satz, T. 23-27

Nur äußerst selten bleibt das Mittelwort „coeli“ in dieser Form der wechselweisen syllabischen Chor-Deklamation erhalten. Der Gegensatz zwischen abtaktiger Zweisilbigkeit („coeli“) und auftaktiger Dreisilbigkeit („regina“ und „laetare“) tritt hier besonders deutlich hervor:

Canto
re-gi-na coe-li lac-ta-re lac-

Alto
re-gi-na coe-li lac-ta-re

Tenore
re-gi-na coe-li lac-ta-re lac-ta-re

Basso
re-gi-na coe-li lac-ta-re lac-ta-re

Abb. 70: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1302), 1. Satz, T. 15f

Häufig werden die beiden Zentralbegriffe der Antiphon nochmals am Ende der Komposition aufgegriffen und beschließen gemeinsam mit dem „alleluia“ das Werk:²³²

²³² Ebenfalls in Gattis *Regina coeli* GaWV I/A/*Regina coeli*/2, Takte 91-93.



Abb. 71: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303), T. 95-99

Dem überwiegend auftaktigen Beginn der Kompositionen steht in der Regel die abtaktige Gestaltung der Verse 2, 3 und 4 gegenüber. Sie trifft meist mit einem Intervallsprung oder -fall zusammen. Während das „quia“ des zweiten Verses sowohl in steigender wie auch in fallender Form zu beobachten ist,²³³ begegnet das „resurrexit“²³⁴ entsprechend seiner Textaussage als Aufstieg, der sowohl stufenweise



Abb. 72: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 93 (A-Ssp Hay 1330.1), 2. Satz, T. 1-4

wie als großer Intervallsprung²³⁵



Abb. 73: J. E. Eberlin, *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303), T. 62-67

²³³ Ähnlich wie das „coeli“ fällt das „quia“ nach seinem ersten Erscheinen ebenfalls häufig weg (Adlgasser: *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, Takte 67 und 120; Biechteler: *Regina coeli* BieWV A/10/5, 2. Satz, Takt 28; Lolli: *Regina coeli* A-Sd A.742, 2. Satz, Takte 11, 13, 18, 43 und 45). Da es gewissermaßen vom fortlaufenden Versteht isoliert wird, ist seine Stellung noch zusätzlich hervorgehoben.

²³⁴ Die Gliederung des dritten Verses in zwei viersilbige Teile („resurrexit – sicut dixit“) veranlasste die Komponisten häufig, beide Abschnitte parallel zu konstruieren.

²³⁵ Auch in Adlgassers *Regina coeli* AdWV 6.22, 1. Satz, Takte 71f und 124f, siehe S. 126, Abb. 27.

oder auch als Dreiklang erscheinen kann:

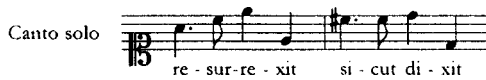


Abb. 74: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 83f

Die Bitte des letzten Verses „ora pro nobis Deum“ wird häufig durch ein fallendes Intervall eingeleitet,²³⁶ oder auch durch einen vorzeitig einsetzen- den langen Ton hervorgehoben:

Canto

O - ra pro no - bis De - um

Alto

O - ra pro no - bis De - um

Tenore

O - ra pro no - bis De - um

Basso

O - ra pro no - bis De - um

Abb. 75: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80 (A-Sd A.578), 2. Satz, T. 5-7

Bestimmte übereinstimmende durch die Sprache oder deren Inhalt gezeugte motivische und rhythmische Elemente lassen sich – wie gezeigt – in mehreren Vertonungen der Marianischen Antiphonen nachweisen. Der Text ist aber nicht allein der zwingende Auslöser für ein rhythmisches oder thematisches Motiv; es liegt in der Entscheidung des Komponisten, welche Möglichkeit er für seine Vertonung wählt.

²³⁶ Z. B. Adlgassers *Regina coeli* AdWV 6.22, 2. Satz, Takte 7f, siehe S. 127, Abb. 28.

4 MARIANISCHE ANTIPHONEN VON JOHANN MICHAEL HAYDN UND WOLFGANG AMADEUS MOZART

4.1 EINORDNUNG IN DAS WERK

4.1.1 Johann Michael Haydn

Die Kirchenmusik nimmt im Schaffen Johann Michael Haydns großen Raum ein. Von über 800 Nummern des Werkverzeichnisses handelt es sich fast bei der Hälfte um kirchenmusikalische Kompositionen. Gerade die Kirchenmusik ist es, die den Ruhm Haydns begründete und durch die er sich die Anerkennung bei Zeitgenossen und Nachgeborenen erworben hatte. Nach offenkundig kritischen Sätzen seines Sohnes verteidigt Leopold Mozart Johann Michael Haydn in einem Brief vom 24. September 1778: „H: Haydn ist doch ein Mann dem du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst“¹. Doch auch Wolfgang Amadeus Mozart wusste, dass es sich bei Haydn um einen der größten Kirchenmusiker handelte: „seine [Mozarts] Frau konnte ihm keine angenehmere Überraschung machen als mit einer Michael Haydn-Partitur.“² So bittet Mozart seinen Vater aus Wien um Kompositionen des ehemaligen Kollegen:

„und unterdessen das *tres sunt* [MH 183] vom Haydn – bis sie mir was anders von ihm schicken können; – das *Lauda Sion* [KV Anh. A 15] möchte gar zu gerne hören lassen. – das *tres sunt* [KV Anh. A 13] muß von meiner hand in Partitur geschrieben da seyn. – die *fuge in te Domine speravi*, hat allen beyfall erhalten, wie auch das *Ave maria*, und *tenebrae* etc.“³

Einige autographe Abschriften Mozarts von Werken J. M. Haydns sind bekannt, so das im Brief bereits angesprochene *Tres sunt*, ein *Pignus futurae gloriae* (KV Anh. A 11 und A 12), das Fugen-Finale einer Sinfonie D-Dur (KV Anh. A 52), eine Sinfonie in G-Dur (KV Anh. A 53) sowie ein im Frühjahr 1773 von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart kopiertes Konvolut mit Kirchenwerken Eberlins und Haydns, unter denen sich die ebenfalls im Brief erwähnten Kompositionen *In te Domine speravi*, *Tenebrae* (von Leopold Mozart abgeschrieben; KV Anh. A 71 und A 76) und *Ave Maria* (Handschrift W. A. Mozarts; KV Anh. A 14) von Haydn befinden.⁴

¹ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 2, Nr. 491, Zeile 92f.

² Zitiert nach Croll/Vössing, Haydn, S. 166.

³ Wolfgang Amadeus Mozart an Leopold Mozart, Brief vom 12. März 1783; Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 3, Nr. 731, Zeile 27-32.

⁴ Außerdem kopierte Mozart folgende Werke Eberlins: *Kyrie* (KV Anh. A 1), *Lacrimosa* (KV Anh. A 2), *Requiem* (KV Anh. A 3), Hymnus *Justus deduxit* und *O sancte* (KV Anh. A 4) und *Osanna* (KV Anh. A 5).

Zahlreiche Zeugnisse des 19. Jahrhunderts belegen Haydns Ruhm als Kirchenmusiker. So berichtete sein Schüler Sigismund von Neukomm in einem Brief vom 14. Januar 1809 an den Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel, die Kirchenmusik sei „ganz gegen seinen Geschmack (wie er mir selbst erzählte) zu seinem Genre“ gemacht worden.⁵ E.T.A. Hoffmann 1812 bemerkte in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*:

„Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, und wusste schon längst, daß M. H., als Kirchencomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört; mehrere hatten das auch längst, namentlich in diesen Blättern, ausgesprochen, und die Vortrefflichkeit einiger seiner Werke zergliedernd dargelegt: aber die Menge nahm wenig Notiz davon, ausser dass man es hier und da kalt genug nachsprach; selbst zu einer öffentlichen Ausgabe seiner Hauptwerke konnte es noch nicht kommen, und auch die Kenner, kaum einige ausgenommen, besitzen deshalb nur eines oder das andere dieser Werke, und meist in unvollständigen Abschriften. Die Zeitgenossen mussten erst wieder auf dies ganze Fach aufmerksam werden, und der Mann – sterben, ehe ein Verleger es wagen konnte, mit einem seiner Werke [dem Requiem] hervorzutreten! –“⁶

So verwundert es nicht, dass unter den zahlreichen kirchenmusikalischen Werken Haydns auch 37 Marianische Antiphonen zu finden sind.⁷ Bemerkenswert ist allerdings die Kontinuität, mit der gerade diese Gattung das Schaffen des Komponisten durchzieht: Das früheste Werk, ein *Ave regina coelorum* MH 14 von circa 1759 stammt aus Mariazell, die späteste Komposition, ein deutsches *Regina coeli* mit dem Text „Glorreiche Himmelskönigin“ MH 694, ist datiert „S[alzburg,] 30. Martii [1]798“. Die Werke lassen sich in bestimmte Gruppen unterteilen. Ein erster Block entstand in Wien, Belényes und Großwardein (MH 14, 19-22, 29-34). In seiner frühen Salzburger Zeit, in der die Kirchenmusik nicht zu seinen Hauptarbeitsgebieten gehörte,⁸ komponierte Haydn eine Reihe von wenigstens dreizehn Werken (MH 80, 90-94, 103, 127-129, 140, 163, 164). Im folgenden Jahrzehnt, in dem die

⁵ Zitiert nach Croll/Vössing, Haydn, S. 166.

⁶ Recension: Requiem von Michael Haydn. Partitur, Leipzig, b. A. Kühnel, in: AmZ. 18. März 1812, Sp. 192. Bis zum heutigen Tag liegt keine Gesamtausgabe der Werke Johann Michael Haydns vor.

⁷ Eder, Michael Haydn: Werkverzeichnis, [S. 8f]. Dazu kommt ein weiteres zwischenzeitlich von P. Petrus Eder neu entdecktes *Salve regina* in B-Dur für Canto, Alto concertato, zwei Violinen und Orgel (A-KR F 7/218), das *Antiphonarium* MH 533 sowie das in diese Gruppe gehörige *Salve regina* MH 534. RISM Online (A/II) verzeichnet ferner folgende Werke, die nicht eingesehen werden konnten: *Alma redemptoris mater* A-Dur für Sopran solo, Streicher und Orgel (A-SL RISM 0600192573), *Salve regina* C-Dur für zwei Clarini, Timpani, Canto solo, Chor, Streicher und Orgel (A-KR F 7/216 = MH 263). Zu weiteren Werken vergleiche Kapitel 6 (Werkliste Marianischer Antiphonen von Salzburger Komponisten). P. Petrus Eder danke ich für die detaillierte Aufschlüsselung der Zuschreibungen.

⁸ Schmid, Michael Haydn, [S. 3].

Messenproduktion für Salzburg zunahm, entstanden weitere acht Marianische Antiphonen (MH 191, 227, 231, 263, 264, 270, 283 und 347). Ab 1777 (*Salve regina* MH 231) gestaltete Haydn die Vertonungen durchgehend einzsätzig; mehrteilige Formen erscheinen nicht mehr. Ein letzter Block mit rein chorischen Vertonungen in Gradualbesetzung und den deutschsprachigen Kompositionen fällt in die späten achtziger und neunziger Jahre (MH 457, 634, 637, 650 und MH 675, 676, 694).

Drei der vier Marianischen Antiphonen vertonte Johann Michael Haydn gleichmäßig häufig: Das *Alma redemptoris mater* erscheint siebenmal (MH 92, 103, 163, 164, 270, 637), das *Ave regina coelorum* sechsmal (MH 14, 127, 140, 227, 457 und 650) und das *Regina coeli* achtmal (MH 22, 80, 93, 94, 128, 191, 263 und 264). Das *Salve regina* vertonte Haydn allein neunmal bevor er nach Salzburg kam (MH 19-21 und 29-34), aus der Zeit nach 1765 stammen weitere acht Kompositionen (MH 90, 91, 129, 231, 283, 347, 634 sowie ein *Salve regina* in B-Dur MH deest; A-KR F 7/218). Dem Spätwerk zuzurechnen sind die strophischen Chorsätze aus dem von Haydn bearbeiteten *Heiligen Gesang zum Gottesdienste* (Salzburg 1790; MH deest); dazu gehören „Sei Mutter der Barmherzigkeit“ (deutsches *Salve regina* MH 675), „In Demut betend, Herr! vor Dir“ (deutsches *Alma redemptoris mater* MH 676), „Maria! Du des Himmels Königin“ (deutsches *Ave regina coelorum* MH deest) und „Glorreiche Himmelskönigin“ (deutsches *Regina coeli* MH deest). Im März 1798 vertonte Haydn ein letztes Mal den Text der „Glorreichen Himmelskönigin“ MH 694.⁹

Haydns Gestaltung der Marianischen Antiphonen kennt zwischen äußerst schlichten, einzsätzigen Vertonungen mit einem Vokalsolisten, zwei Violinen und Orgel (MH 14, MH 20, MH 21) und äußerst prachtvoll gestalteten Werken wie dem dreisätzigen *Regina coeli* MH 80 für zwei Violinen, zwei Clarini, zwei Trombe, Timpani, drei Posaunen, Soloquartett, vierstimmigen Chor und Orgel alle Varianten. Das *Antiphonarium* Haydns MH 533 enthält je zwei *Alma redemptoris mater* und *Ave regina coelorum* sowie ein *Regina coeli* als melismatisch reich verzierte sowie syllabisch schlicht deklamierte Versionen.¹⁰ Zu dieser Gruppe gehört wahrscheinlich auch das separat in zwei Fassungen überlieferte *Salve regina* MH 534.

Bislang konnten einige Parodien Marianischer Antiphonen Haydns eruiert werden. Bei dem von Friedrich Hägele 1993 nach einer Handschrift aus Kremsmünster (A-KR F 5/109) edierten *Regina coeli* handelt es sich um eine Umtextierung des *Laudate Dominum* aus der Jubiläumsvesper MH 321.¹¹ Bei

⁹ Vergleiche hierzu die Besprechung auf S. 158f. .

¹⁰ Vergleiche hierzu Kapitel 2.3.2 Johann Michael Haydn: *Antiphonarium* MH 533.

¹¹ Für die freundlichen Hinweise zu den Parodien danke ich P. Petrus Eder.

vier *Salve regina*-Vertonungen aus Mattsee (A-MS 185, 187 und 189) wurde ohne Autorenangabe jeweils ein weiteres „Salve“ nachgetragen.¹² Die vier Marianischen Antiphonen (A-MS 190, 192 und 193) hat Mathias Kracher aus dem *Regina coeli* MH 22 arrangiert. Die Zuschreibung eines *Salve regina* in B-Dur (Hob. XXIIIb:B 3)¹³ an Johann Michael Haydn muss wohl aus stilistischen Gründen als Irrtum angesehen werden.

Die Marianischen Antiphonen des Salzburger Haydn sind bereits 1806 in einem Nachruf auf den Komponisten in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erstmals als bedeutende Vertonungen hervorgehoben worden:

„wir kennen jedoch unter seinen besten Werken, [...] einige *Salve reginae*, die in jedem Betracht unter das Auserlesenste, Würdigste, Gediegenste gehören, was die neuere Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat.“¹⁴

4.1.2 Wolfgang Amadeus Mozart

Im Schaffen von Wolfgang Amadeus Mozart nehmen die Marianischen Antiphonen einen wesentlich geringeren Raum als bei J. M. Haydn ein. In den Jahren 1771, 1772 und 1778 entstanden – wie bereits erwähnt – drei Vertonungen des *Regina coeli*. Von den übrigen drei Texten *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum* und *Salve regina* sind keine Kompositionen überliefert. Allerdings erwähnt Leopold Mozart in einem Brief an seinen Sohn vom 1. Dezember 1777 ein weiteres Werk Wolfgangs dieser Gattung:

„im Figuralgesang, legte ich dein *Alma Redemptoris Mater* ex F vor. Seelos sang es recht hipsch – – besser als sein Vatter singt, – – der Hölzl als Meissnerischer Scholar und Pracktikant von Canzonetten à 3 sang es feiner. allein, da es auf den Choral hier ankommt.“¹⁵

Helmut Federhofer und Joseph Heinz Eibl vertreten die Meinung, dass es sich bei dem erwähnten *Alma redemptoris mater* um einen Irrtum Leopold Mozarts handelt und dieser stattdessen das Offertorium *Alma Dei creatoris*

¹² A-MS 185/1: MH 32 mit nachgetragendem Salve in C – A-MS 185/2: MH 30 mit nachgetragendem Salve in F à due – A-MS 187: MH 29 mit nachgetragendem Salve in G – A-MS 189: MH 31 mit nachgetragendem Salve in G à due.

¹³ Verlag Böhm, Augsburg [o.J.]; Signatur des Exemplars in der Bayerischen Staatsbibliothek, München: 4 Mus.pr. 7754-13.

¹⁴ Nachrichten, in: AmZ 8, 15. October 1806, Sp. 47.

¹⁵ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 2, Nr. 382, Zeile 19-22.

KV 277 gemeint haben müsse.¹⁶ Leopold Mozart spricht in seinem Brief indes von nur einem Solisten, genannt „Seelos“,¹⁷ der wohl die Tenorpartie sang. Das *Alma Dei creatoris* benötigt jedoch vier Solisten, von denen der Sopran die wichtigste Partie übernimmt. Es ist also eher unwahrscheinlich, dass Leopold Mozart eine Stimme erwähnt, der in der Komposition weniger Bedeutung zukommt. Überdies steht das *Alma redemptoris mater* am Beginn des Kirchenjahres, dem Zeitpunkt des zitierten Briefes und damit auch der genannten Aufführung. Naheliegender wäre also, dass es sich bei der von Leopold Mozart erwähnten Komposition in der Tat um ein bislang unbekanntes *Alma redemptoris mater* in F-Dur handelt und nicht um eine Verwechslung des Autors. Bisher ist diese Vertonung allerdings noch nicht wiedergefunden worden und muss deshalb als verschollen gelten.

Ein *Salve regina* KV 92 (Anh. C 3.01) für vier Solostimmen, Chor, zwei Violinen, Viola, Bass, zwei Klarinetten, zwei Hörner ad libitum und obligate Orgel wurde im Köchelverzeichnis auf „angeblich 1769 (?) und 177?“ datiert. Seit Otto Jahn¹⁸ ist die Echtheit des Werks bezweifelt worden. Karl Pfannhauser konnte schließlich nachweisen, dass es sich bei der Komposition um die Umtextierung von fremder Hand eines „Benedictus“ aus der *Missa solemnis in C* von Leopold Mozart handelt.¹⁹

Von der Literatur bisher unbeachtet blieben folgende Parodien: Das in Neumarkt/St. Veit in Stimmen (D-NT 249) überlieferte *Alma redemptoris mater* für Sopran solo, zwei Violinen, Flöte, Klarinette, zwei Hörner und Orgel ist eine Parodie der Arie „Dieser Gottheit Allmacht ruhet“ aus Mozarts Freimaurerkantate KV 623. Der neue Text wurde der Sopranstimme von unbekannter Hand unterlegt und der musikalische Satz geringfügig verändert. In Ottobeuren ist ein weiteres *Ave regina coelorum* für Chor und Orgel überliefert (D-OB MO.427/7).²⁰ Auch hier wurde eine Komposition Mozarts, die Motette *Ave verum corpus* KV 618, parodiert. Schließlich erschien 1831 bei Diabelli in Wien ein *Regina coeli* für vier Singstimmen, zwei Violi-

¹⁶ NMA I/3, S. XII und Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 5, Kommentar 1/2, S. 446f.

¹⁷ Bei „Seelos“ handelt es sich um den Tenor Jakob d.J. Seelos (um 1755-?), der als Domchoralist offiziell seit dem 5. Dezember 1777 bis nach 1806 in Salzburg tätig war. Vergleiche Hintermaier, Salzburger Hofkapelle, S. 528.

¹⁸ „Gegen die Echtheit eines kleinen *Salve regina* für Solostimmen und Chor (92 K.) habe ich erhebliche Zweifel.“ Jahn, Mozart, Bd. I, S. 312, Anm. 49. Wyzewa/Saint-Foix (Mozart, Bd. I, S. 426) nehmen dagegen an, „peut-être s’agit-il là d’un *Salve Regina*, que Mozart, en 1768 (ou 1769) a eu à composer pour l’église de Maria Plain, aux environs de Salzburg.“

¹⁹ Pfannhauser, Mozarts kirchenmusikalische Studien, S. 194-198, besonders S. 196f. Vergleiche auch Federhofer, Probleme der Echtheitsbestimmung. Zu weiteren Parodien und Zuschreibungen siehe Kapitel 6 (Werkliste Marianischer Antiphonen von Salzburger Komponisten).

²⁰ Haberkamp, Ottobeuren, S. 164, Nr. 0726; RISM: 0050708.

nen, Viola, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Trompeten, Pauken, Bass und Orgel als „Erste Ausgabe nach dem Original-Manuscript“. Es handelt sich bei diesem Stück um eine Neutextierung des von Abt Maximilian Stadler vollendeten *Kyrie*-Fragments KV 323 = Anh. 15. Eine Handschrift dieses Werks scheint auch im Göttweiger Katalog auf.²¹

Bislang ungeklärt ist die Echtheit eines *Salve regina* in B-Dur für Solosopran, vierstimmigen Chor, Solo-Violine, zwei Violinen, zwei Oboen, zwei Trompeten, Viola und Orgel, das zu den Beständen des Münchner Doms gehört (D-Mbm Mf 1023).²² Wenngleich die Vertonung Mozart zugeschrieben ist – das Titelblatt trägt die Angabe „Auth. W. A. Mozart“ – so sei dies doch in Frage gestellt. Die Provenienz der Handschrift, der Dom zu Unserer Lieben Frau in München, vermag keinen näheren Aufschluss über den Komponisten zu geben.

Zwei äußerliche Beobachtungen sprechen allerdings gegen die auf dem Titelblatt der Stimmen vermerkte Autorschaft Mozarts: die Verwendung der Solo-Violine und von Trompeten in B. In keinem von Mozarts kirchenmusikalischen Werken findet sich eine Solo-Violine, die hier verlangten Trompeten in B erscheinen nur in der Litanei KV 125. Sie begegnen hingegen bei Matthias Siegmund Biechteler (Litanei A-Sd A.105 und A.55), Anton Cajetan Adlgasser (*Regina coeli* AdWV 6.23), Luigi Gatti (*Regina coeli* GaWV I/A/*Regina coeli*/2) und auch Johann Michael Haydn (Litanei MH 110 und Graduale MH 509). Haydn verwendete sie in der Kirchenmusik wesentlich früher als in Sinfonien, erstmals in einer Marianischen Antiphon, dem *Salve regina* MH 31 aus Belényes vom 13. August 1760.²³ Während die Trompetenstimmen möglicherweise von fremder Hand später hinzugefügt worden sein könnten, schließt die musikalische Faktur dies bei der Solo-Violine von vorneherein aus.

²¹ Riedel, Göttweiger Katalog, Nr. 2250. Siehe auch ebd., Band 2, S. 55. RISM Online A/II verzeichnet weiterhin folgende, mit Wolfgang Amadeus Mozart gekennzeichnete Werke: *Salve regina* A-Dur für zwei Violinen, Alt solo und Orgel (SK-BRnm MUS VII 141), *Salve regina* B-Dur für Canto solo, Violino solo, Violoncello solo und Orgel (SK-BRnm Mus X 54) und *Salve regina* D-Dur für zwei Trompeten, Chor, Streicher und Orgel (B-Br Mus Ms 1176).

²² Hell/Holl/Machold, Dom zu Unserer Lieben Frau, S. 280.

²³ Vergleiche die dezidierte Angabe „in B“ im Autograph D-Mbs Mus.ms. 477/3, S. [9].

Ob I,II

Cor I,II (Es)

Clar I,II (B)

VI p

VI I

VI II

Vla

S conc

S

A

T

B

B.c.

Sal - ve re - gi - na sal - ve re - gi - na, sal - ve ma - ter

sal - ve

sal - ve

sal - ve

sal - ve

p 7 9 8 6 5 4 3 *f* 6 4 2 *p* 6 6 5 4 3 6 5 4 3

Abb. 76: W. A. Mozart zugeschrieben, *Salve regina* (D-Mbm Mf 1023), 1. Satz, T. 21-29

Die Anlage der Komposition mit unmittelbarem Übergang in den jeweils anschließenden Satz, die sich auch bei Biechteler, Eberlin und Lolli findet, das Wiederaufgreifen des musikalischen und textlichen Beginns am Schluss der Komposition sowie der intimere musikalische Charakter des zweiten Satzes zeigen, dass der mutmaßliche Komponist Elemente der Salzburger Vertonungstradition kannte. Eine Zuschreibung an Wolfgang Amadeus Mozart ist aus dieser Sicht also zunächst nicht abwegig, zumal, wenn diese erst zu einer Zeit erfolgt sein sollte, als Mozarts Ruhm als Kirchenkomponist bereits so groß war, dass seine Autorschaft dem Werk eine umfassende Beachtung und Bedeutung gesichert hätte. Es ist also naheliegend, dass der Autor dieser Komposition einerseits Vertonungen Marianischer An-

tiphonon aus dem Salzburger Raum kannte, aber möglicherweise auch anderen Einflüssen ausgesetzt und vielleicht kein unmittelbarer Zeitgenosse Mozarts oder Haydns war. In den engeren Kreis der betrachteten Salzburger Kompositionen scheint das Werk unabhängig von der Zuschreibung an Mozart nicht zu gehören, da dort – soweit die Quellen erschlossen werden konnten – das *Salve regina* niemals in solemner Weise mit Solisten, Chor und großem Instrumentalapparat vertont wurde. Die Solo-Violine ist über Mozart hinaus auch sonst ungewöhnlich für die Salzburger Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (außer als konzertierendes Solo-Instrument im Kontext der Arie wie bei Bibers *Regina coeli* A-Sd A.142). Die Zuweisung einer konkreten Autorschaft ist allerdings außerordentlich schwierig, da über diese allgemeinen Gattungsmerkmale der Salzburger Kompositionen hinaus individuellere Züge der Vertonung, sieht man von kurzen blockhaften Einwüfen im ersten Satz ab, weitgehend fehlen. Es wäre möglich, dass das *Salve regina* beispielsweise von einem Schüler Johann Michael Haydns vertont wurde.²⁴ Man könnte hierbei zunächst an Georg Schinn (1768-1833) denken,²⁵ der sich in München, dem Herkunftsort der Handschrift, zu Beginn des 19. Jahrhunderts nachdrücklich für die Werke seines Lehrers²⁶ einsetzte. Auch andere, nicht in Salzburg tätige Schüler Haydns können als Komponisten nicht ausgeschlossen werden, so zum Beispiel Sigismund von Neukomm oder auch Carl Maria von Weber.

²⁴ Zu den Schülern Johann Michael Haydns: Hintermaier, Schülerkreis.

²⁵ Schinn war zunächst in der fürsterzbischöflichen Hofkapelle in Eichstätt tätig, bevor er zur weiteren Ausbildung nach Salzburg geschickt wurde. Seit 1808 war er als Bratschist in der Münchner Hofkapelle angestellt. Scharnagl, Schinn, Sp. 1729f.

²⁶ Wenn davon ausgegangen wird, dass Mozart zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Kirchenkomponist vereinzelt bereits eine größere Bedeutung als Johann Michael Haydn zugemessen wurde, muss dieses *Salve regina* nicht zwingend von Georg Schinn selbst stammen.

4.2 MUSIKALISCHE ASPEKTE DER VERTONUNGEN UND BEZIEHUNGEN ZU ANDEREN GATTUNGEN

4.2.1 Johann Michael Haydn

a. *Salve regina* MH 32

Das *Salve regina* MH 32 von Johann Michael Haydn gehört zu einer gemeinsam überlieferten Gruppe mit sechs *Salve regina*-Kompositionen. Die Vertonungen sind zwischen 11. und 16. August in Belényes (MH 29-32) und am 11. und 13. September in Großwardein (MH 33, MH 34) sicherlich für den aktuellen liturgischen Gebrauch entstanden. Zu den gemeinsamen Merkmalen aller Werke zählt die instrumentale Besetzung mit zwei Trompeten (und Pauken in MH 29 und MH 34), zwei Violinen und Orgel und die einsätzigste Textdisposition. Mit 138 Takten ist das *Salve regina* MH 32 bei weitem die längste Komposition innerhalb der Gruppe – MH 29, MH 31 und MH 34 umfassen nur rund 40 Takte, MH 30 und MH 33 rund 90 Takte. Die Besonderheit dieser sechs frühen *Salve regina* liegt in der systematisch wechselnden vokalen Besetzung: Die erste Vertonung (MH 29) ist rein chorisch angelegt, die folgenden vier Kompositionen verwenden je einen Solisten und den Chor. Dabei sind die vier Möglichkeiten der Stimmlagen der Reihe nach besetzt: MH 30: Sopran solo, MH 31: Alt solo, MH 32: Tenor solo und MH 33: Bass solo. Das letzte *Salve regina* (MH 34) beschäftigt schließlich das vollständige Solistenquartett und den Chor. Die Quellenlage lässt als sicher erscheinen, dass J. M. Haydn dieses Konvolut mit *Salve regina*-Vertonungen aus Großwardein zu seinem neuen Salzburger Dienstherrn, dem Fürsterzbischof Schrattenbach, mitnahm und die Werke dort auch aufgeführt wurden. Sowohl in der Abtei St. Peter als auch im Archiv der Dommusik sind authentische Abschriften der Kompositionen vorhanden (A-Ssp: Hay 1825 und A-Sd A.605). Eine Abschrift der Vertonungen von MH 30-33 durch Nikolaus Lang, einem Schüler von Johann Michael Haydn,²⁷ gehört zu den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs Mus.ms. 4152), in der auch das Autograph der Werke mit Eintragungen des Haydn-Freundes Pater Werigand Rettensteiner (1751-1822) aufbewahrt wird (D-Mbs Mus.ms. 477).

Das *Salve regina* MH 32 folgt trotz seiner vokalen Besetzung mit Solo und Chor formal dem Ritornellprinzip. Harmonisch statische instrumentale Teile stehen modulierenden vokalen Abschnitten (solistisch oder chorisch) gegenüber.

²⁷ Zu Nikolaus Lang und seinen Abschriften von Werken Johann Michael Haydns in der Bayerischen Staatsbibliothek vergleiche Münster, Lang.

T. 1-10	Ritornell	I
T. 11-39	Solo + Chor: Verse 1-4	I-V
T. 39-48	Ritornell	V
T. 49-67	Solo: Vers 5	V-I-VI
T. 67-70	Ritornell (verkürzt)	VI
T. 70-84	Chor: Vers 6	VI-V
T. 84-86	instrumentale Überleitung	V-I
T. 87-96	Ritornell	I
T. 97-138	Solo + Chor: Vers 7	I

Vier Soli (Chor + Solo, Solo oder Chor) sind zwischen vier (statt regulär fünf) instrumentalen Ritornellen²⁸ eingeschoben. Die Komposition endet also anstelle eines rein instrumentalen mit einem gemischt vokal-instrumentalen Schluss. Diese Abweichung lässt sich in den Marianischen Antiphonen häufig beobachten. Die Ritornelle übernehmen jeweils die Tonart des vorausgegangenen vokalen Abschnitts. In Takt 84 schließt der Chor in der fünften Stufe, das Ritornell muss jedoch in der ersten Stufe beginnen. Deshalb sind an dieser Stelle zwei instrumentale Überleitungstakte eingeschoben, die die Verbindung zwischen der fünften und ersten Stufe herstellen. Der Schluss der Soli fällt immer unmittelbar mit dem Beginn der Ritornelle zusammen. Nur in Takt 70 übernimmt der Chor-Solo-Teil diese Ablösungsform aus dem Ritornell.

Das instrumentale Ritornell besteht aus drei Segmenten. Der Themenkopf (Takte 1f) stellt eine Kadenzformel dar, die trugschlüssig endet. Wenn gleich er zu Beginn der Komposition noch nicht den Zusatz „piano“ trägt, so ist durch die kleine Besetzung und die zurückgenommene Haltung die spätere Ausführung durch einen Solisten bereits deutlich erkennbar. Diese ersten beiden Takte bilden einen Gegensatz zum darauf folgenden Abschnitt im forte, in dem zu den Violinen und der Orgel die Hörner mit einem Liegeklang hinzutreten.

Allegro molto

Clar (C)

V I I

V I I

Org

3 6 6 4

²⁸ In einer vergleichbaren Komposition, Johann Ernst Eberlins *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1303), übernehmen die Chöre hingegen Ritornellfunktion.



Abb. 77: J. M. Haydn, *Salve regina* MH 32, T. 1-10

Über einem eintaktig wechselnden Quartbass wird ein zweitaktiges Motiv jeweils um eine Terz nach oben sequenziert. Die Passage endet auf dem Hochton g^2 in Takt 7 mit einem Halbschluss nach D-Dur (Takt 8), um sofort darauf mit einem Ganzschluss wieder zur Tonika G-Dur zurückzukehren (Takt 10). Das erste Solo übernimmt die thematischen Bestandteile und die im instrumentalen Satz vorgegebenen Strukturen des Ritornells fast vollständig. Die ersten beiden zurückgenommenen Takte im piano werden solistisch vom Tenor vorgetragen, in den folgenden Takten antwortet im Tutti der gesamte Chor. Nach dem Halbschluss in Takt 18 etabliert Haydn die neue Tonart D-Dur (ab Takt 19). Solo und Chortutti werden einander erneut gegenübergestellt.

Der Abschnitt in den Takten 33-39 erregt besondere Aufmerksamkeit.

Abb. 78: J. M. Haydn, *Salve regina* MH 32, T. 33-39

Zu den Worten „in hac lacrimarum valle“ geht der Chor plötzlich ins unisono (es ist dies die einzige Stelle der Komposition im unisono) und steigt vom d² eine Oktave ab, um in der tiefen Lage die Notenwerte von Achteln auf Halbe zu verbreitern. Es ist dies eine tonmalerische Darstellung des vom Text angesprochenen „Tals der Tränen“, die in ihrer Erscheinung wohl nicht nur unter den Vertonungen Haydns, sondern auch denjenigen der Salzburger Komponisten insgesamt einzigartig sein dürfte.

Das zweite Vokalsolo (Takte 49-67) bestreitet allein der solistische Tenor, das dritte Vokalsolo (Takte 70-84) nur der Chor. Im vierten Vokalabschnitt sind schließlich die beiden Partner wieder vereint (die Takte 97-106 entsprechen den Takten 11-20 des ersten Solos), doch Haydn dehnt diesen Teil durch einen weiteren Solo- (Takte 105-116) und einen Chorabschnitt (Takte 117-138) aus. Dem siebten Vers „o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria“ ist mit über vierzig Takten fast ein Drittel der gesamten Komposition gewidmet, in dem auch der Ritornellkopf in den Takten 126-128 nochmals kurz anklingt.

Auf eine bemerkenswerte Passage sei abschließend noch eingegangen. Es handelt sich um den ersten Vokalabschnitt (Takte 70-84), der allein vom Chor bestritten wird. Der Anfang des sechsten Verses „Et Jesum benedictum fructum ventris tui“ erklingt hier auf beide Chorthälften aufgeteilt, in denen sich die Imitation der Stimmen überlappt. Die zweitaktige musikalische Struktur dominiert dabei den Text; Canto und Alt müssen im ersten Block (Takt 70) die vier vorgegebenen Noten mit vier Silben füllen und dementsprechend das erste Wort „et“ wiederholen. Ab Takt 75 überträgt Haydn das Verfahren der Imitation von der Musik auch auf den Text: Tenor und Bass wiederholen Motiv und Text des „nobis post hoc“, um es anschließend – wieder gemeinsam mit den beiden Oberstimmen – in einer Verbreiterung ausklingen zu lassen (Takte 78-84).

Canto

et et Je-sum fru-ctum ven-tris no-bis post hoc no-bis post

Alto

et et Je-sum fru-ctum ven-tris no-bis post hoc no-bis post

Tenore

be-ne-di-ctum ven-tris tu-i no-bis post hoc

Basso

be-ne-di-ctum ven-tris tu-i no-bis post hoc

C
hoc post hoc e - xi - li - um o - sten - de

A
hoc post hoc e - xi - li - um o - sten - de

T
no - bis post hoc post hoc e - xi - li - um o - sten - de

B
no - bis post hoc post hoc e - xi - li - um o - sten - de

Abb. 79: J. M. Haydn, *Salve regina* MH 32, T. 70-84

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der für das Formprinzip charakteristische Gegensatz zwischen Tutti und Solo besteht in diesem Werk zwischen dem Instrumentalsatz und dem Vokalsolisten einerseits, aber auch zwischen Chor und Solosänger andererseits. Während die Rollenzuweisung für das Orchester und den vokalen Solisten eindeutig ist, nimmt der Chor eine ambivalente Stellung ein. Durch den Textvortrag lässt er sich der Sphäre des vokalen Solos zuordnen, die Besetzung weist ihn aber auch als Vertreter der Tutti aus. Solist und Chor bestreiten den ersten Soloabschnitt des Werkes gemeinsam. Die vokale Doppelung kommt dem offensichtlichen Wunsch Haydns entgegen, bereits zu Beginn möglichst viel Text zu vertonen. Der sechste Vers zeigt, dass der Chor ganz an die Stelle des Solisten treten kann. Am Schluss der Vertonung nützt Haydn dann die Tuttifunktion des Chores, um ein abschließendes Instrumentalritornell überflüssig zu machen.

b. *Regina coeli* MH 80

Eine Schlüsselposition im Schaffen Haydns nimmt das *Regina coeli* MH 80 ein. Datiert mit dem 15. Mai 1766 handelt es sich dabei um das erste in Salzburg entstandene größere kirchenmusikalische Werk des Komponisten, das mit vier Solostimmen, Chor, zwei Clarini, zwei Trombe, Timpani, drei Posaunen, zwei Violinen und Orgel außergewöhnlich reich besetzt ist. Die Gattung der Marianischen Antiphon wird durch diese repräsentative Komposition in den Rang einer außergewöhnlichen Festmusik für den Fürsterzbischof gehoben, die wahrscheinlich am Nepomukstag, den 16. Mai 1766, in der Schlosskirche von Schloss Mirabell das erste Mal in Salzburg erklang.²⁹

²⁹ Siehe hierzu die Ausführungen auf S. 79f.

Der erste Satz *Allegro* des dreiteiligen *Regina coeli* ist durch einen stetigen Solo-Tutti-Wechsel nach Art des Concertos gegliedert:

T. 1-5	Chor: Vers 1	I
T. 6-11	Orchester	I
T. 11-37	Solo 1: Vers 1	I-V
T. 37-41	Chor: Vers 1	V
T. 42-68	Solo 2	
	T. 42: Chor	
	T. 43-46: Solo: Vers 2	VI
	T. 46-52: Orchester	VI
	T. 52-68: Solo: Verse 2-3	VI-(III)
T. 68-73	Chor: Vers 1	III
T. 73-104	Solo 3	
	T. 73-79: Orchester	III
	T. 79-104: Solo: Verse 2-3	III-VI
T. 104-108	Chor: Vers 1	VI
T. 109-119	Solo 4: alleluia	I
T. 119-125	Chor: Vers 1	I

Die Rollenverteilung zwischen Chor und Solisten ist klar umrissen: Der Chor vertritt das Tutti und übernimmt zusammen mit dem Orchester die Funktion des Ritornells. Damit verbindet sich die Wiederkehr von Musik und Text: Vers 1 erklingt auf diese Weise fünfmal nach Art eines Kehrverses oder Refrains. Die tonal geschlossenen, mit fünf Takten sehr knapp angelegten Chor-Ritornelle umschließen vier jeweils längere Soloabschnitte, die mit Ausnahme des letzten modulieren. Während Haydn im ersten und vierten Solo unterschiedliche Textabschnitte (Vers 1 und „alleluia“) vertont, liegt den beiden mittleren, jeweils in Molltonarten ausweichenden Soli ein gemeinsamer Text, die Verse 2 und 3 zugrunde. Deshalb entstehen auch musikalisch zwei in vielfacher Weise aufeinander bezogene Abschnitte. Es bleibt noch die Frage zu klären, inwieweit im Rahmen dieses Konzeptes auch rein instrumentale Abschnitte einen legitimen Platz einnehmen können. Der erste Satz aus Haydns *Regina coeli* zeigt drei Einschübe, die nur dem Orchester vorbehalten sind. Dem einleitenden Chor-Ritornell (Takte 1-5) folgt ein Orchesterabschnitt, der in variiert Form die vorangegangene Musik wiederholt (Takte 6-11). Das Prinzip Orchestereinleitung – vokales Tutti, wie es in anderen Werken begegnet, erscheint hier in umgekehrter Form: auf den Chor folgen die Instrumente. Man kann aus dieser Umkehrung den Schluss ziehen, dass das Orchester sich seine gewohnte Ritornellfunktion nicht ganz nehmen lassen will, doch verweist die einmalige Verwendung nur an dieser Stelle vielleicht noch auf einen möglichen anderen Grund: Refrain und Solo liegt derselbe Text (Vers 1) zugrunde. Ohne das eingeschobene zweite Ritornell des Orchesters dürfte Haydn der Kontrast

zwischen den Abschnitten trotz Tutti-Solo-Wechsels wohl zu wenig ausgeprägt gewesen sein.

Allegro

Clar I, II (C)

Tr I, II (C)

Timp

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Re - gi - na coe - li re - gi - na lae - ta - re re - ta - re al - le - lu - ia

Re - gi - na coe - li re - gi - na lae - ta - re re - ta - re al - le - lu - ia

Re - gi - na coe - li re - gi - na lae - ta - re re - ta - re al - le - lu - ia

Re - gi - na coe li re - gi - na lae - ta - re re - ta - re al - le - lu - ia

tutti

Sol.

6 5 4 3 6 5 4 3 4 3 4 3

Abb. 80: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 1f, 5f

Dasselbe Problem ist beim Übergang zum zweiten Chor-Ritornell (Takt 37) anders gelöst. Hier beendet Haydn das Solo durch einen längeren „alleluia“-Abschnitt (Takte 29-37) und setzt es dadurch vom eigentlichen Verstext ab. Die beiden anderen reinen Zwischenspiele des Orchesters (Takte 46-52 und 73-79) beziehen sich im Gegensatz dazu, wie noch zu zeigen sein wird, auf den inneren Aufbau der Soloabschnitte 2 und 3.

Bezüglich der harmonischen Disposition des Satzes scheint bemerkenswert, dass von den zur Tonika fernerer Bereichen gleich zwei Stationen angesteuert werden: e-Moll und a-Moll (III. und VI. Stufe). Betrachtet man die Ablösung der Formteile, so gilt hinsichtlich der Chor-Ritornelle generell, dass sie die Tonart fortführen, die vom vorausgehenden Soloabschnitt zum Schluss ankadenziert wurde. Demgegenüber setzen die Soli 2 und 4 jeweils auf einer anderen Stufe neu an als das Chor-Ritornell geschlossen hatte.

Dazwischen ist eine kurze Überleitung nötig: Takt 42, ein einziger eingeschobener Chortakt, führt von G-Dur über einen E-Dur-Septakkord³⁰ nach a-Moll und die Takte 108/109 gehen von a-Moll über einen G-Dur-Klang nach C-Dur. Das ritornelltypische Zusammentreffen von Soloschluss und Ritornellbeginn findet sich zum ersten Mal in den Takten 36/37 verwirklicht. Es gibt im Hinblick auf den auftaktigen Ritornellthemenkopf generell verschiedene Möglichkeiten, wie stark die beiden Formteile miteinander verschränkt werden. Beim Übergang des ersten Solos zum zweiten Ritornell und vom vierten Solo zum fünften Ritornell erreichen nur die drei Solostimmen Alt, Tenor und Bass den Takt 1, während der Canto schon früher aussetzt, um dem Chordiskant die Möglichkeit eines freien auftaktigen Einsetzens zu ermöglichen (T. 3f).

Abb. 81: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 36f

In den Takten 103-104 erfolgt die Ablösung in Stimmpaaren. Sopran und Alt erscheinen als Tutti-Vertreter, Tenor und Bass beenden das Solo mit einem letzten „alleluia“.

Abb. 82: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 103f

³⁰ In den Überleitungstakt hinein deklamiert der Chor das einleitende „quia“ des zweiten Verses und nimmt damit den solistischen Textvortrag vorweg.

Der dominantische Halbschluss am Ende des zweiten Solos in Takt 68 verhindert den ritornelltypischen Effekt der Überlappung.

Canto
xit al-le-lu-ia re-gi-na

Alto
xit al-le-lu-ia re-gi-na

Tenore
al-le-lu-ia al-le-lu-ia re-gi-na

Basso
al-le-lu-ia al-le-lu-ia re-gi-na

Abb. 83: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 67f

In den mittleren Soli wird die Zuordnung der Verse stark differenziert: Tenor und Bass übernehmen den zweiten Vers, Canto und Alt den dritten Vers. Die Vertonung zweier Verse innerhalb der Abschnitte regte Haydn wohl dazu an, die Vokalstimmen in Paaren anzuordnen. Der zweite Soloabschnitt gliedert sich in drei Teile: Takte 43-52 – Takte 52-59 – Takte 59-68. Erster und zweiter Teil sind jeweils den beiden Versen entsprechend zweiteilig gestaltet. So folgt zunächst auf einen vokalen Abschnitt a (Vers 2) in Tenor und Bass solo (Takte 42-46) ein rein instrumentaler Abschnitt b (Takte 46-52), dessen Funktion als Begleitung des dritten Verses erst bei der Wiederholung im zweiten Abschnitt verständlich wird.

VI I
VI II
T
B
Org

qui-a quem me - ru - i - su por - ta - re por - ta - re

qui-a quem me - ru - i - su por - ta - re por - ta - re

Sol

4+ 5 6 # 4+ 3 6 # 7 4+ 6

Abb. 84: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 43-52

Auf diese Weise entsprechen im zweiten Teil des Soloabschnittes die Takte 52-56 (Takt 55 ist zusätzlich eingeschoben) den Takten 43-46 und den Takten 56-59 (verkürzt) die Takte 46-52. Der rein instrumentale Abschnitt erscheint zunächst als internes Orchesterzweischenspiel, dann als mit Text verbundene Musik. Die parallele Konstruktion ist durch das Weglassen des Textes aufgebrochen. Ein dritter Abschnitt (Takte 59-68), in dem nochmals beide Verse in Stimmpaaren vorgetragen werden, führt von der Tonart a-Moll weg und mündet in einen Halbschluss der dritten Stufe.

Den dritten Soloabschnitt eröffnet das bereits aus dem Solo 2 bekannte instrumentale Zwischenspiel (Takte 73-79), das dem vorausgehenden Chorabschnitt in ritornelltypischer Manier den Schluss abschneidet. Daraufhin folgt das ebenfalls aus dem vorausgehenden Soloabschnitt bekannte Stimmpaar mit dem zweiten Vers ohne abschließendes „alleluia“ und kadenziert in die dritte Stufe. Mit einer Sechzehntel-Überleitungsfloskel in den zweiten Violinen und der Orgel in Gegenbewegung rückt der Satz innerhalb kürzester Zeit in die Tonart der sechsten Stufe. Bis Takt 88 bringen die beiden Solo-Stimmpaare nochmals abwechselnd den dritten und zweiten Vers. Danach moduliert die Musik nach C-Dur zurück (Takt 93), ohne dass das Ritornell einträte. Vielmehr erklingt ein weiteres Mal zunächst der dritte Vers, der in Takt 96 auf dem Halbschluss der sechsten Stufe endet, woran sich das bereits aus den Takten 63-66 bekannte „portare“-Melisma der beiden tieferen Stimmen anschließt (Takte 96-98).

Abb. 85: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 1. Satz, T. 96-99

Die Takte 90-96 mit den beiden Stimmpaaren Tenor und Bass sowie Canto und Alt sind gegenüber dem zweiten Solo (Takt 63) neu eingeschoben. Ein allerletztes „resurrexit sicut dixit“ von Sopran und Alt, das von einem „alleluia“ der beiden unteren Stimmen kontrapunktiert ist (Takte 100f), beschließt den Soloabschnitt in Takt 103/104 mit einer Kadenz in die sechste Stufe.

Auch erstes und viertes Solo zeigen gewisse Entsprechungen. Das „alleluia“ des letzten Solos erklang bereits am Schluss des ersten Solos (die Takte 111-119 entsprechen den Takten 29-37). Im ersten Solo wird die Paarigkeit der Solostimmen der beiden mittleren Soli vorweggenommen. Im Gegensatz zu den auch dort anzutreffenden beiden Paarungen Canto – Alt und Tenor – Bass erscheint hier ebenfalls die Kombination Alt – Tenor (Takte 22-24); einzig der Canto begegnet in allen vier Soli als Solist.

Das *Adagio* drückt die Andachtshaltung des „ora pro nobis Deum“ durch ein kleineres Instrumentarium aus. Die Besetzung ist auf Streicher, vier Solisten, Orgel, zwei obligate Posaunen und ein Fagott reduziert. Der kurze Satz, dessen eingeschobener Charakter unmittelbar dadurch deutlich wird, dass Haydn die Generalvorzeichnung trotz des tonalen Wechsels nach F-Dur unverändert belässt, besteht aus drei Teilen: Die instrumentale Einleitung stellt ein Thema mit umspielenden Sechzehnteltriolen in den Violinen vor, das in den folgenden beiden Abschnitten abgewandelt wiederkehrt. Anschließend tragen die vier Solisten den vierten Vers mehrfach vor. Harmonisch wird dabei der Weg von der ersten in die fünfte Stufe und wieder zurück zur ersten Stufe beschritten:

T. 1-4	Instrumentale Einleitung	I
T. 5-10	Soli: Vers 4	I-V
T. 10-18	Soli: Vers 4	V-I-(I)

Die vier Solisten erweitern das zweistimmige Gerüst Diskant – Bass (Violine I, II – Organo) zu einem vierstimmigen Satz, der sich in seinem ruhigen deklamierenden Gestus von einem Chorsatz nicht unterscheiden lässt. Auch im vokalen Satz liegt eher eine Besetzungsreduktion als ein Funktionswechsel vor. Lediglich der Canto tritt vereinzelt solistisch aus dem Satzverband heraus, so etwa in den Takten 5 und 10-11, wo er durch eine lang gehaltene Note die beiden Abschnitte eröffnet, oder in den Takten 8-9 und 15-17, in denen er zu den übrigen Stimmen versetzt erscheint.³¹ Die hervorgehobene Stellung zeigt sich zuletzt durch die Verzierung der Halbschlusskadenz am Schluss des Satzes (Takt 17). Im Partiturautograph und den Salzburger

³¹ Siehe das folgende Notenbeispiel Abb. 87, S. 189.

Stimmen erscheint eine ausnotierte Kadenz auf der Paenultima, die den Oktavraum als Skala vom f^1 bis zum mit einem Triller verzierten f^2 durchschreitet und als Zielton das e^2 erreicht. Die wahrscheinlich zuerst notierten Gerüsttöne lauten f^1 - e^1 .



Abb. 86: J. M. Haydn: *Regina coeli* MH 80 (A-Ssp Hay 1328.1 und A-Sd A.578), 2. Satz, T. 16f

Das wohl bemerkenswerteste Phänomen der Komposition sind die im unvollständig erhaltenen Autograph (A-Ssp Hay 1328.1) an die Stelle der pauzierenden Trompeten notierten obligaten Posaunenstimmen.³² Bei der Salzburger Aufführung wurde, vielleicht weil ein diesen Anforderungen genügender Spieler nicht zur Verfügung stand³³ oder aber weil das Fagott von Anfang an in Bassfunktion vorgesehen war,³⁴ im *Adagio* die dritte Posaune durch ein Fagott ersetzt, wie der authentische Stimmensatz des Kopisten Maximilian Raab zeigt. Hier ist für die dritte Posaune im langsamen Satz „Tacet“ vermerkt. Diese Konstellation mit zwei obligaten Posaunen und Fagott wurde dann offenbar auch in das heute in Budapest befindliche Material (H-Bn Ms.mus.IV.456) übernommen, das Haydn autograph betitelte: „Regina / Caeli. / à 4 Voci Con:“ / 2 Violini. / 2 Tromboni nel Ora / 2 Clarini, 2 Trombe, / Timpani, / Organo e Violone. / Di Giov: Michele Haydn, M: di C:“³⁵ – vielleicht war zu diesem Zeitpunkt das Partiturautograph bereits unvollständig und die Salzburger Stimmen wurden als Vorlage der Abschrift verwendet. Eine Quelle aus dem Zisterzienserstift Heiligenkreuz (A-HE IV e 4), die vor 1781 datiert wird, bestätigt die Salzburger Stimmenüberlieferung.³⁵

³² Da das Autograph erst mit Takt 11 einsetzt und Instrumentenangaben fehlen, ist nicht ersichtlich, ob auch im Mittelsatz eine dritte Posaune vorgesehen war.

³³ Die Zahl der beschäftigten Posaunisten am Hofe lässt sich nur schwer nachvollziehen, da sie von wenigen Ausnahmen abgesehen (etwa Thomas Gschlatt) immer von den Stadtturnergeseßten für den Kirchendienst gestellt wurden (Hintermaier, Salzburger Hofkapelle, S. 152).

³⁴ In der *Litaniae Venerabili Sacramento* MH 66 finden sich ebenfalls zwei von einem Fagott gestützte Posaunen.

³⁵ Hier lautet der Titel: „N° 15. Regina Coeli ex C. a 4 Voc. 2 Violinis 2 Clarini 2 Trombonis con Tympano et Organo Auth: Dno. Michael Haydn. Catalogo Musicalium Chori Neomontani insertum 1781“ (RISM Online. A/II).

Die Posaunen und das Fagott vertreten gewissermaßen den Chor und sind den vier Solisten deshalb gegenübergestellt. Wie diese ergänzen sie die Außenstimmen zum vollstimmigen Satz. Der sprachähnliche Gestus in ihren Partien zeigt sich am deutlichsten in den zwischen die Solistenabschnitte gesetzten Überleitungen (Takte 7f, 10, 16f), die wie ein sprachloser aber textzeugter Widerhall des Vokalsatzes wirken.

Trmb I

Trmb II

Fg

C

A

T

B

O - ra pro no-bis De - um o - ra pro

O - ra pro no-bis De - um o - ra pro

O - ra pro no-bis De - um o - ra pro

O - ra pro no-bis De - um o - ra pro

Abb. 87: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 2. Satz, T. 3-8

Erst in den letzten vier Takten treten die Posaunen im pianissimo (Takt 15) zu den Vokalsolisten hinzu. Dabei orientiert sich die Alt-Posaune an Canto und Alt, die Tenor- und die Bass-Posaune an den entsprechenden Vokalstimmen.

Haydn beschließt sein *Regina coeli* MH 80 mit einem 67 Takte umfassenden „alleluia“-Finalsatz, der wieder zur vollständigen Besetzung mit Trompeten und Pauken zurückkehrt. Ohne instrumentale Zwischenspiele oder Überleitungen alternieren vokale Chor- und Soloabschnitte.

T. 1-19	Chor: alleluia	I-V
T. 20-27	Soli: alleluia	V
T. 27-48	Chor: alleluia	V-I
T. 49-57	Soli: alleluia	I
T. 57-67	Chor: alleluia + Vers 1	I
	T. 57-60: alleluia	
	T. 61-67: Vers 1	

Mit den fugierten Chorteilen greift Haydn auf einen Topos für Schlusssätze zurück.

Canto  Al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Alto  al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Tenore  al-

Abb. 88: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 80, 3. Satz, T. 1-6

In der ersten Fugendurchführung läuft das Thema zunächst durch alle vier Stimmen (Takte 1-15), beim fünften Einsatz im Canto (Takt 11) tritt der vierstimmige Trompetenchor hinzu. Mit mehreren blockhaften „alleluia“-Rufen wendet sich der Satz schließlich zur Dominante (Takt 19). Der zweite Chorabschnitt (Takte 27-48) bringt das Fugenthema zunächst im Canto (Takte 27-29), nun aber als Bestandteil eines kompakten Satzes, der noch einmal nach G-Dur kadenziiert. Eine zweite Fugendurchführung beginnt erst in Takt 31 mit dem Bass, es folgen Alt (Takt 33), Tenor (Takt 35) und Canto (Takt 37). Der Einsatz der Oberstimme wird wieder mit Trompeten und Pauken markiert. Wie im ersten Chorabschnitt kommt es noch einmal zu einem fünften Einsatz, nun im Bass (Takt 39). Im Gegensatz zur ersten Durchführung ist die zweite aber nicht tonal geschlossen: Sie moduliert von d-Moll (Takt 31) über F-Dur (Takt 34), a-Moll (Takt 36) zur ersten Stufe C-Dur (Takt 38) zurück.

Die dazwischengestellten Soloteile (Takte 20-27 und 49-57) entsprechen mit wenigen Änderungen dem Schlussabschnitt des ersten Solos aus dem Kopfsatz (Takte 29-37). Der zweifache Rückgriff auf den Kopfsatz und die harmonische Geschlossenheit bewirken eine Art Refraineffekt im Solo. Die formale Anlage des Satzes gleicht damit einem Ritornellprinzip mit vertauschten Rollen: stabile Soli stehen harmonisch beweglichen Chorteilen gegenüber.

Der letzte Chorabschnitt (Takte 57-67) bestätigt die vom Solo anvisierte erste Stufe mit vier mehrfach kadenzierenden Takten, kündigt durch seine immer stärker nachlassende Dynamik an, dass noch etwas folgen wird. Als dritter Rückgriff auf den ersten Satz und unerwartete Pointe erklingt nochmals das erste Chor-Ritornell mit dem ersten Vers „regina coeli laetare“. Somit schafft Haydn textlich wie musikalisch einen Rahmen, der von der Antiphon nicht vorgegeben ist.

Das *Regina coeli* Es-Dur MH 93³⁶ gehört ebenfalls zu den ersten in Salzburg entstandenen Vertonungen Marianischer Antiphonen Johann Michael Haydns (datiert ca. 1765-68). Im Gegensatz zum prachtvoll ausgeführten *Regina coeli* MH 80 repräsentiert die vorliegende Komposition eine zwar umfangreiche mehrsätzige, doch wesentlich zurückhaltendere Gestaltung der Antiphon, wie sich bereits aus der kleineren instrumentalen Besetzung mit zwei Violinen und Orgel ablesen lässt. Der Text wird von Solosopran und -bass vorgetragen. Die Duettstruktur bestimmt die Anlage der gesamten Komposition, wie bereits ein Blick auf die vier Einzelsätze deutlich macht. Zwar entsprechen Einleitungs- und Schlusssatz als *Allegro* und *Presto* sowie das *Adagio* als Vertonung des „Ora pro nobis Deum“ innerhalb des dritten Satzes geläufigen Modellen, doch ein weiteres *Presto* an zweiter Position begegnete bislang innerhalb der anderen betrachteten Kompositionen nicht. Die Satzfolge schnell – schnell – langsam – schnell bildet eine individuelle Ausnahmeerscheinung, die in den gängigen Zyklen instrumentaler Gattungen nirgends anzutreffen ist.³⁷

Das Vokalduett wird in allen vier Sätzen von einem Violinpaar begleitet, das allerdings nicht die Funktion eines instrumentalen Gegenparts übernimmt. Sie verlaufen meist im unisono, aber auch in Terzen oder Sexten aneinander gekoppelt. Mit dem Einsatz der Vokalstimmen verdoppeln sie diese entweder (z. B. 1. Satz, Takte 20-24)³⁸ oder treten in eine begleitende Funktion mit Achtelwiederholungen (z. B. 1. Satz, Takte 38-41) zurück.

Unter den vier Sätzen hat das einleitende *Allegro* den eigenwilligsten Aufbau. Drei vokale Abschnitte werden von vier instrumentalen Teilen umrahmt. Die instrumentale Einleitung (Takte 1-19) besteht aus drei Segmenten, auf die auch der darauf folgende Vokalabschnitt (ab Takt 20) zurückgreift. Dieser ist in drei Teile untergliedert, die durch instrumentale Zwischenspiele abgegrenzt werden. Der Text des ersten Verses wird einmal in den Takten 20-60 vorgetragen, der zweite Vers dagegen zweimal in zwei Abschnitten (Takte 66-90 und 92-127).

Es ergibt sich also folgendes Schema:

³⁶ Die Komposition ist auch im Hoboken-Verzeichnis als ein Joseph Haydn zugeschriebenes Werk unter der XXIIb:Es 1 aufgeführt.

³⁷ Vergleiche Kapitel 3.1 Textdisposition und musikalische Form.

³⁸ Siehe das Notenbeispiel auf S. 193, Abb. 89.

T. 1-19	Instrumentale Einleitung	I	a+b+c
T. 20-60	Vers 1	I-V	a'+x+d
T. 60-65	Instrumentales Zwischenspiel	V	c
T. 66-90	Vers 2	V-I	e+d
T. 90-92	Instrumentales Zwischenspiel	I	(a)
T. 92-127	Vers 2	I	a''+x+d
T. 127-137	Instrumentaler Schluss	I	b+c

Mit dem zweiten instrumentalen Zwischenspiel (Takte 90-92) ist der einfache harmonische Verlauf des Satzes (I-V-I) bereits am Ziel. Thematisch aber erfolgt die Reprise erst bei der Wiederholung des zweiten Verses ab Takt 92. Haydn konstruiert einen Rahmen um den mittleren Teil, indem er zunächst nochmals musikalisch den Beginn der Komposition mit dem Text des zweiten Verses kombiniert und daraufhin mit dem Schluss der instrumentalen Einleitung den Satz beschließt. Vokalteile und instrumentale Zwischenspiele beziehen sich in ihrer thematischen Substanz auf die instrumentale Einleitung. Aus dieser Konzeption ergibt sich der Aufbau AA'BA". Die musikalische Konzeption rundet sich zur bogenförmigen Dreiteiligkeit, während die beiden Verse in der Reihung unangetastet bleiben.

Die drei Vokalabschnitte folgen einem nahezu identischen Aufbauprinzip: Ein Motiv erscheint zunächst allein im Solosopran (Takte 20-28, 66-73, 97-100³⁹) und wird anschließend vom Solobass (Takte 29-37, 74-81, 101-104) wiederholt. Während im ersten und dritten Vokalabschnitt das Thema in Sopran und Bass jeweils separat erklingt, ist im zweiten Vokalabschnitt die Thematik auf beide Solostimmen aufgeteilt. Darauf folgt eine Passage, in der die beiden Stimmen einander konzertierend und mit Kurzimitationen gegenüberreten.⁴⁰ Hier wird der Verstext nochmals wiederholt. Dieser Abschnitt mündet in ein gemeinsames Melisma, das dann mit einem „alleluia“ abgeschlossen wird. Sopran und Bass sind nun in Sexten oder Dezimen gekoppelt. Motivisch stimmt dieser Schlussteil in allen drei Vokalabschnitten überein. In den Vokalteilen präsentiert Haydn also drei kompositorische Techniken der Duettstruktur: sukzessives Auftreten der Einzelstimmen, Imitation und Konzertieren, Stimmkopplung. Durch die motivische Übernahme des ersten Themenabschnitts stellt Haydn eine Verbindung zwischen der instrumentalen Einleitung und dem Vokalteil her: die Takte 1-9 entsprechen den Takten 20-28.

³⁹ Diesem Themenabschnitt ist eine kurze Passage vorangestellt, in der der Sopran das Einleitungsthema aufgreift. Der Bass tritt hier nur in der Kadenz hinzu (Takte 92-96).

⁴⁰ Diese Passage fällt im zweiten Vokalabschnitt weg.

Abb. 89: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 93, 1. Satz, T. 20-28

Während der motivisch relevante erste Teil der instrumentalen Einleitung halbschlüssig endet (Takt 9), kehrt der Beginn des Vokalteils mit dem Solosopran zunächst wieder zur ersten Stufe zurück (Takt 28), da das Thema anschließend nochmals vom Bass wiederholt wird. Bei diesem zweiten Auftreten (Takte 29-37) erklingt das Thema nicht nur in einer anderen Stimmlage (Bass), sondern auch auf der fünften Stufe in B-Dur, das in den Takten 36/37 wiederum mit einer Vollkadenz bestätigt wird. Der Kopf des Eröffnungsmotivs der instrumentalen Einleitung kehrt zu Beginn des dritten Vokalabschnitts ein weiteres Mal wieder. Die in der Duettanlage begründete Wiederholung beschränkt sich hier auf den Schlussteil des „portare“ (Takte 97-104).

Den folgenden drei Sätzen liegt eine einfachere Anlage zugrunde. Im *Presto* des „Resurrexit sicut dixit“ reihen sich vokale und ritornellartige instrumentale Passagen aneinander:

T. 1-11	Solo 1	I	a
T. 11-18	instrumental	I-V	b
T. 19-44	Solo 2	V	c
T. 44-52	instrumental	V	b
T. 53-125	Solo 3	V-II-I	a'+c+a''
T. 125-134	instrumental	I	b

Haydn verzichtet in diesem Satz auf eine instrumentale Einleitung, vielleicht weil das vorangegangene *Allegro* bereits instrumental schloss. Er beginnt sofort mit dem dritten Vers im Solosopran, der Bass ergänzt das „alleluia“. Die Ritornelle ähneln einander, die Soloabschnitte werden länger. Im ersten

Solo ist der Text des dritten Verses „resurrexit sicut dixit, alleluia“ allein dem Solosopran zugeordnet, der Bass wiederholt lediglich das „alleluia“.

Soprano solo

Re-sur - re-xit si-cut di-xit si-cut di-xit al - le-lu - ia

Basso solo

al - le - lu - i

Abb. 90: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 93, 2. Satz, T. 1-11

Im zweiten Solo greifen die beiden Vokalsolisten die punktierte Rhythmik des Einleitungsthemas auf. Die einprägsame aufsteigende melodische Linie findet sich hier nun nicht mehr. Stattdessen treten Sopran und Bass durch Imitation und wechselseitigen Motivtausch miteinander in Kontakt, bevor sie sich zum abschließenden gemeinsam deklamierten „alleluia“ wieder zusammenfinden.

Soprano solo

re - sur - re - xit si - cut di - xit si - cut di - xit al - le - lu - ia

Basso solo

re - sur - re - xit si - cut di - xit si - cut di - xit al - le - lu - ia

Abb. 91: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 93, 2. Satz, T. 19-27

Das dritte Solo greift auf den Beginn des Satzes mit vertauschten Stimmen zurück: Der Bass beginnt mit dem Thema, der Sopran ergänzt das „alleluia“. Im Gegensatz zum ersten Mal trägt anschließend auch der Sopran nochmals den Text vor, bevor der Bass mit einem letzten „alleluia“ in die zweite Stufe C-Dur (Takt 68) führt. Endlich tritt im zweiten Teil des Satzes erstmals eine belebende Modulation im Soloabschnitt auf. Der Komponist dehnt aus diesem Grund das dritte Solo auf über die Hälfte der Länge des Satzes, indem er zunächst das erste Thema nochmals wiederholt – nun wieder in der Stimmeinsatzfolge Sopran – Bass (Takte 68-78) –, dann ein großes „alleluia“-Melisma des Soprans einfügt, daraufhin das Thema des zweiten Solo aufgreift (ab Takt 92) und mit der „alleluia“-Phrase in halben Notenwerten des ersten Themas abschließt. Ein letztes Mal folgt dann das instrumentale Ritornell.

Wenngleich die äußere Form des Satzes auf eine Ritornellanlage schließen lässt, so zeigt die innere Architektur, dass ein Wechsel zwischen instrumen-

talen und vokalen Teilen bestimmend ist. Doch nur zum Schluss entspricht auch der innere Befund des Satzes dem Ritornellschema mit modulierenden Soli und harmonisch statischen Ritornellen. Bestimmend für den gesamten Satz ist das thematische Material der Soli, das in den ersten beiden Abschnitten vorgestellt und im dritten Solo schließlich miteinander kombiniert wird.

Im dritten Satz *Adagio* in Es-Dur beschränkt sich Haydn auf ein einziges Thema, eine Figuration der Violinen auf Sechzehntelebene,⁴¹ das er viermal präsentiert: zunächst in zwei kurzen Instrumentalabschnitten (Takte 1-3 und 13-16), dann wesentlich erweitert in zwei Soli (Takte 4-13 und 16-26).

Abb. 92: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 93, 3. Satz, T. 4-7

In den Soli ist das Thema die Basis, über der sich die beiden Vokalstimmen mit eigener, von den Sechzehntelketten scheinbar unabhängiger Melodie zunächst imitatorisch entfalten, um dann auch hier wieder in gemeinsamer Deklamation zusammenzukommen. Der zweistimmige instrumentale Satz wirkt nun wie eine Begleitung, trägt aber den Verlauf der vokalen Partien in sich. Haydn gewinnt gegenüber dem gleichförmigen Kontinuum der Instrumente den Singstimmen zwar weitgehend keine neuen Töne, aber eine plastische Artikulation des Textes ab. Beide Soli beschreiten harmonisch denselben Weg: Sie führen jeweils von der Tonika zur fünften Stufe. Während auf das erste Solo ein bestätigender Instrumentalteil in der fünften Stufe folgt, verharret das zweite Solo auf dem B-Schlussklang. Er steht in dominanter Funktion zum Schlusssatz und leitet auf diesen unmittelbar über.

⁴¹ Ähnlich gestaltet Haydn auch die Vertonung des „Ora pro nobis Deum“ in seinem *Regina coeli* MH 80.

Das Final-*Presto* folgt wie bereits der zweite Satz einer ritornellähnlichen Anlage, doch auch hier fehlt ein instrumentales Eröffnungsritornell. Stattdessen setzt Haydn – wie besonders bei Vertonungen des Schluss-„alleluia“ häufig – sofort mit dem Textbeginn ein:

Presto

V.I. *f* *p* *f* *p*

V.II. *f* *p* *f* *p*

Ss. al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Org. *f*

Abb. 93: J. M. Haydn, *Regina coeli* MH 93, 4. Satz, T. 1-8

Während die Soli modulieren, führen die Ritornelle die zuvor harmonisch erreichte Stufe fort:

T. 1-33	alleluia	I-V	a
T. 33-40	Ritornell	V	b
T. 41-92	alleluia	V-I	a'
T. 92-99	Ritornell	I	b
T. 100-109	alleluia	I	c

Wie bereits in den vorangegangenen Sätzen konstituiert sich auch das Finale aus Imitation, Wechsel und Gemeinsamkeit der beiden Vokalstimmen. Die Violinen sind meist *colla parte* mit Sopran und Bass geführt, treten aber auch als selbständiger Partner hinzu, der Motive vorwegnimmt (z. B. Takte 13f) oder überleitet (Takte 54-56). Die Komposition wird beherrscht durch das Spiel mit forte-piano-Kontrasten. Sie endet mit einem Schluss-„alleluia“, das thematisch mit im unisono aufsteigenden Achtelketten eigenständig ist und die Funktion einer Coda oder Stretta erfüllt.

d. *Alma redemptoris mater* MH 270

Johann Michael Haydns *Alma redemptoris mater* MH 270 entstand 1778. Es steht damit zeitlich in der Mitte der zweiten großen Gruppe mit Marianischen Antiphonen, die Haydn zwischen 1774 und 1784 während der Regie-

rungszeit des Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo komponierte. Mit dem *Salve regina* MH 283 gehört das vorliegende *Alma redemptoris mater* zu den letzten rein solistischen Vertonungen Haydns.

Die Komposition ist dem Ritornellprinzip verpflichtet; der Text wird in einem Zug von einem Solo-Bass vorgetragen. Haydn präsentiert in der instrumentalen Einleitung ein aus drei Bestandteilen zusammengesetztes Thema, das auf dem wiegenden Gestus des 3/8-Taktes beruht. Der erste Teil des Themas umfasst sechs Takte: Nach vier Takten entsteht auf dem Tonika-Halbschluss eine Zäsur, an der die Hörner hinzutreten. Die nachfolgenden zwei Takte lenken mit einer Vollkadenz zur Tonika Es-Dur zurück.

Allegretto

Cor I, II (Es)

VI I

VI II

Org

5 7 8 5 6 8 5 6

Abb. 94: J. M. Haydn, *Alma redemptoris mater* MH 270, T. 1-6

Der zweite Teil des Themas greift die Artikulation des Achtelmotivs der zweiten Hälfte von Takt 1 und 2 in einem Viertakter tonal variierend nochmals auf. Zu Beginn dieses Teils gehen die Violinen im unisono und weiten sich erst abschließend wieder zur Terzkopplung. Dieser Abschnitt schließt mit einem tonikalen Halbschluss und erweist sich damit im Vergleich zu den beiden Rahmenteilern als offenes Übergangsglied:

VI I, II

Org

4 3 9 4 3 9 6 6 6 3 4

Abb. 95: J. M. Haydn, *Alma redemptoris mater* MH 270, T. 7-10

Der Schlussteil des Themas umfasst wieder sechs Takte und stellt an seinen Beginn ein sequenzierendes Motiv. Die erste Violine übernimmt jetzt eindeutig alleine die Führungsposition für den Fortgang der Thematik.

Abb. 96: J. M. Haydn, *Alma redemptoris mater* MH 270, T. 11-16

Im Verlauf der Komposition kehren diese drei Einzelabschnitte zurück und werden in unterschiedlicher Reihenfolge miteinander kombiniert. Der markante Beginn des Hauptthemas erscheint allein fünfmal an prominenter Position: Zu Beginn der instrumentalen Einleitung (Takte 1-6) und des ersten Solos (Takte 17-22), am Anfang des zweiten Solos (Takte 47-52) in der fünften Stufe, sowie unmittelbar danach in der Tonika (Takte 57-62) und am Schluss der Komposition (ab Takt 88).

Diese Beobachtungen weisen auf typische Merkmale des Ritornellprinzips hin. Daran orientiert sich auch der Gesamtaufbau. Das eröffnende Ritornell (Takte 1-16) bleibt in der ersten Stufe, das erste Solo (Takte 17-36) moduliert in die Tonart der fünften Stufe, die auch den instrumentalen Mittelteil (Takte 37-46) beherrscht. Das zweite Solo kehrt rasch wieder zur ersten Stufe zurück (Takt 57). Von textlicher und musikalischer Seite böte die Vollkadenz der Takte 76/77 die Möglichkeit des Einsatzes für das Schlussritornell. Haydn aber wiederholt nochmals das dritte Themensegment nun in es-Moll, das fragend halbschlüssig offen bleibt (Takt 87). Die Chance, mit einem rein instrumentalen Ritornell abzuschließen, ist nun verpasst. Deshalb ist man nicht überrascht, wenn nach zwei rein instrumentalen Takten des Kopfmotivs in der Tonika (Takte 88f) sofort auch wieder die Singstimme zurückkehrt, um das Werk gemeinsam mit den Instrumenten zu beschließen. An die Stelle eines instrumentalen Schlussritornells tritt damit ein vokal-instrumentaler Schlussabschnitt.

T. 1-16	Instrumentale Einleitung	I
T. 17-36	Solo 1	I-V
T. 37-46	Instrumentaler Mittelteil	V
T. 47-87	Solo 2	V-I-(I)
T. 88-101	Instrumental-vokaler Schlussteil	I

Das erste Solo reicht im Text bis zur Mitte des dritten Verses („surgere qui curat populo“). Haydns Textgliederung zieht damit den syntaktisch-inhaltlichen Einschnitt der Versgliederung in Hexametern vor. Dabei wird der Solo-Bass zunächst mit der ersten Violine in Oktaven geführt. Erst ab

Takt 22 lässt sich ein Ablösungsprozess der Vokalstimme von der instrumentalen Grundlage beobachten, zunächst durch den Auftakt „*quae per-*via“, der in den Instrumenten fehlt, und die eingeschobene Pause in Takt 25. Die melodische Linie verselbständigt sich in Takt 27, in dem die übrigen Stimmen nur noch als Begleitung fungieren. Diese Satzanlage bleibt dann bis zum Schluss des ersten Solos unverändert. Haydn verschiebt die drei Themen der instrumentalen Einleitung innerhalb dieses ersten Abschnittes. Der Anfang stimmt noch mit dem Beginn der instrumentalen Einleitung überein. Doch dann wird sogleich das dritte Thema des Ritornells angeschlossen. Es folgt genau an der Stelle, wo die Violinen sich aus ihrer engen Bindung an den Solo-Bass lösen. Der zweite Teil des eröffnenden Ritornells kehrt erst im darauf folgenden instrumentalen Mittelteil (Takte 37-46) wieder, an den sich der dritte Themenabschnitt anschließt.

Das zweite Solo ist mit über vierzig Takten gegenüber den zwanzig Takten des ersten Solos wesentlich ausgedehnter, obwohl die Textgrundlage nur eine Zeile länger ist. Sein Aufbau orientiert sich mehr am instrumentalen Eröffnungsritornell als am ersten Solo. Die Takte 47-56 sind als erweiterte Form des ersten Ritornellabschnitts aufzufassen, denen in den Takten 57-62 die entsprechenden Takte 1-6 aus der instrumentalen Einleitung nochmals nachfolgen. Der Themenkopf erklingt zunächst nur in der Vokalstimme, die erste Violine geht erst nach einer Sechzehntelwiederholung des jeweils ersten Takteils im zweiten Takteil wieder *colla parte* mit dem Solo-Bass. Die Takte 63-67 mit dem zusätzlich eingeschobenen Takt 65 entsprechen den Takten 7-10, also dem zweiten Teil des Ritornells. Die Takte 68-69 unterbrechen den Textvortrag nach dem Grußwort „*ave*“, um diesem zusätzliche Bedeutung zu verleihen. Der dritte, nunmehr wesentlich erweiterte Themenabschnitt (Takte 70-77) greift auf die Takte 11-16 des Ritornells zurück und wird in der Mollvariante auf zehn Takte verlängert wiederholt (Takte 78-87). Die Reihenfolge der Themenabschnitte entspricht im zweiten Solo derjenigen der instrumentalen Einleitung. Anfangs- und Schlussteil des Hauptthemas erklingen hier aber jeweils zweimal, wobei das erste Motiv im Anschluss an das Solo nochmals wiederholt und erweitert wird (Takte 88-101). Durch den wiegenden 6/8-Takt und häufige Terzkopplungen in den Violinen erhält das *Alma redemptoris mater* MH 270 den Charakter einer pastoralen Komposition; entsprechend lautet der Zusatz im Titel der Abschrift aus dem Schwäbischen Landesmusikarchiv (D-Tmi B 250) und im Göttweiger Katalog: „*Alla Pastorella*“.⁴² Diese Haltung wird durch die kleine Besetzung mit zwei Violinen, Solostimme, Orgel und den Hörnern bestätigt. Der Charakter dürfte in unmittelbarem Zusammenhang mit der liturgischen Stellung des *Alma redemptoris mater*, der Adventszeit, stehen.

⁴² Sherman/Thomas, Haydn, S. 100.

Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo beauftragte im Zuge seiner Reformen⁴³ 1783 Johann Michael Haydn mit der Komposition von *Gradualia* für sämtliche Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres, um die Instrumentalstücke, die für gewöhnlich nach der Epistel gespielt wurden,⁴⁴ zu ersetzen.⁴⁵ Haydn konnte wohl – laut Aussage seiner ersten Salzburger Biographen Georg Schinn und Joseph Otter – die zu vertonenden Propriumstexte für seine Kompositionen selbst auswählen:

„Bey dem schnellen Fortrücken kirchlicher Reformationen in Salzburg ... erhielt Haydn den Auftrag, zur Verbannung der Symphonien, welche unter dem Hochamte zwischen der Epistel und dem Evangelium zum Aergeruß andächtiger Seelen und musikalischer Ohren herabgeleyert wurden, etwas anders nach beliebigem Worttexte zu schreiben. Haydn gehorchte, nahm den Text aus dem römischen Missal, Gradual genannt, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen 4 Singstimmen, 2 Violine (hie und da auch mit Blasinstrumenten) und Orgel.“⁴⁶

Zwischen dem 6. Dezember 1783 („Viderunt omnes“ MH 341) und dem 1. Dezember 1785 („Beatus vir, qui suffert“ MH 410) entstanden insgesamt fünfzig *Gradualia* für Feste wie Weihnachten, Ostern und Pfingsten sowie für die wichtigsten Heiligenfeste.⁴⁷ 1787-91 erweiterte Haydn den Propriumszyklus, dessen Bedeutung Hans Jancik mit den *Choralis Constantinus* von Heinrich Isaac verglichen hat,⁴⁸ um weitere Kompositionen und schloss ihn am 25. Januar 1791 mit dem *Graduale* „Post partum Virgo“ MH 528 ab.⁴⁹

Die Vertonungen der Marianischen Antiphonen *Salve regina* MH 634 vom 1. August 1796, *Alma redemptoris mater* MH 637 vom 16. November 1796

⁴³ Fellerer, Liturgische Grundlagen. – Schimek, Musikpolitik. – Hammermeyer, Aufklärung.

⁴⁴ So erwähnt Leopold Mozart in einem Brief vom 1. November 1777 an seinen Sohn deziert, dass keine Epistelsonate gespielt wurde, sondern: „Es war auch das offertorium, und an statt der Sonaten die Worte des Graduals, so der Priester bethet, ebenso dazu Componiert.“ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 2, Nr. 362, Zeile 5-7. Vergleiche auch den Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an Padre Giovanni Battista Martini vom 4. September 1776: „la nostra Musica di chiesa è assai differente di quella d'Italia, e sempre piu, che una Messa con tutto = Il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'offertorio ò sia Mottetto, Sanctus ed agnus Dei ed anche la piu Solenne, quando dice La Messa il Principe steßo non ha da durare che al più lungo 3 quarti d'ora.“ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen 1, Nr. 323, Zeile 29-33.

⁴⁵ Jancik, Michael Haydn, S. 147. Eine Gesamtausgabe der *Gradualia* im Rahmen der DMS 6 bereitet derzeit P. Petrus Eder vor.

⁴⁶ Zitiert nach Schmid, Michael Haydn, [S. 6].

⁴⁷ Ebd., [S. 6f].

⁴⁸ Jancik, Michael Haydn, S. 149.

⁴⁹ Schmid, Michael Haydn, [S. 7].

und *Ave regina coelorum* MH 650 vom 21. Januar 1797 gelten aufgrund von Form, Stil und Besetzung als Ergänzung des Gradualienzyklus. Die einsätzigen Kompositionen sind für zwei Violinen, vierstimmigen Chor, ein Bläserpaar (*Alma redemptoris mater* und *Ave regina coelorum*: zwei Clarini, *Salve regina*: zwei Corni) und Orgel bestimmt. Die Besetzung mit Trompeten ohne Pauken weist auf eine im Vergleich zu den bisher besprochenen Kompositionen andersartige Verwendung der Instrumente hin: Die Trompeten sind weniger eine klingende Repräsentation des Fürsterzbischofs, sie werden in den vorliegenden, schlicht gehaltenen Kompositionen also nicht in der signalartigen Funktion, sondern eher als klangergänzende Stimmen ähnlich den Hörnern verwendet. Sowohl die Trompeten als auch die Hörner im *Salve regina* gehen, soweit es ihr Tonvorrat zulässt, colla parte und in Terzen/Sexten gekoppelt zu den Violinen oder einer Vokalstimme. An Schluss- und Überleitungspassagen übernehmen sie akkordstützende Funktion und repetieren den Zielklang; hauptsächlich aber füllen sie die Pausen der Vokalstimmen. Der musikalische Satz wäre auch ohne ihren Einsatz immer vollständig. Der Textvortrag des Chores ist von der gleichzeitigen, in allen Stimmen aufeinander bezogenen Deklamation bestimmt. Kurze Vor- und Nachdeklamationen sowie Imitationen einzelner kleiner Motive lockern das ansonsten sehr einheitlich gehaltene Satzbild auf. Die äußere Gestalt hingegen ist etwas freier: einfache mehrteilige Formen mit sich wiederholenden Abschnitten bestimmen den Satz.⁵⁰

Während das *Salve regina* MH 634 in zwei gleichlautende Teile (AA') gegliedert ist, besteht die Komposition des *Alma redemptoris mater* D-Dur MH 637 aus zwei nur in Besetzung, Tonart und Takt identischen Abschnitten *Andante* – *Adagio*. Das wesentlich kürzere *Adagio* (Takte 76-94) lässt sich als textbedingte („peccatorum miserere“) abschließende Verlangsamung auffassen. Der Hauptteil, das *Andante*, ist thematisch in sich geschlossen (abb'a), bleibt aber am Schluss tonal offen. Der Beginn des motivisch eigenständigen *Adagio* kehrt nach vier harmonisch vermittelnden Takten in die erste Stufe D-Dur zurück, mit der die Komposition auch abgeschlossen wird.

<i>Andante</i>	T. 1-33	Vers: „alma“ – „populo“	a	I-V
	T. 33-37	instrumentales Zwischenspiel	b	V
	T. 37-56	Vers: „tu quae genuisti“ – „genitorem“	b'	V-(VI)
	T. 57-75	Vers: „Virgo prius“ – „illud ave“	a	I-V
<i>Adagio</i>	T. 76-94	Vers: „peccatorum miserere“	c	I

⁵⁰ Jancik zählt für die *Gradualia* „einfache Liedformen, rondoartige Gebilde, fugierte und homophone Sätze“ auf. Jancik, Michael Haydn, S. 150. Allein fugierte Kompositionen begegnen in den vorliegenden Kompositionen nie.

Die Komposition gliedert die Textvorlage in kleinere Einheiten von zwei bis vier Worten. Diese kommen einerseits durch die Interpunktion, andererseits durch die Versgrenzen zustande.

In beiden Teilen der Vertonung ist die klare Strukturierung in Viertakter besonders auffallend. Einzelne kurze Textabschnitte werden blockhaft in allen vier Chorstimmen gleichzeitig vorgetragen und durch eine Pause abgeschlossen. Der Chorsatz bildet die Basis des Satzes, um den sich die Violinen verzierend ranken. Haydn lockert zu Beginn der Komposition den starren Satz mit wechselnden Notenwerten Halbe – Viertel durch eingeschobene Viertel auf, so im ersten Takt im Bass, im zweiten und dritten Takt im Canto:

Abb. 97: J. M. Haydn, *Alma redemptoris mater* MH 637, T. 1-8

Die beiden eröffnenden Viertakter gleichen sich nicht nur im Aufbau, sie bilden durch den gleichen Text „Alma redemptoris mater“ bedingt eine Einheit. Im zweiten Viertakter stellt Haydn die ersten beiden Worte zu „redemptoris alma mater“ um. Der blockhafte Chorsatz des Beginns wird ab Takt 19 durch einen imitatorischen Abschnitt abgelöst, in dem sich nach antiphonaler Musizierpraxis zwei Chorthälften gegenüberstehen. Zwischen Ober- (Canto und Alt) und Unterstimmengruppe (Tenor und Bass) entstehen dabei die für diesen Satztypus kennzeichnenden Verschränkungen und Überlappungen:⁵¹

⁵¹ Im Tenor und Bass wurde der Takt 21 zur Überbrückung der eintaktigen Pause eingeschoben, der zwar rhythmisch das vorangegangene Motiv aufgreift, aber keine Imitation im eigentlichen Sinne darstellt.

C
A
T
B

cur - re suc-cur - re ca-den - ti ca-den - ti suc-cur - re ca-den - ti sur-ge - re

cur - re suc-cur - re ca-den - ti ca-den - ti suc-cur - re ca-den - ti sur-ge - re

suc-cur-re suc-cur-re suc-cur - re ca-den - ti ca-den - ti suc-cur-re ca-den - ti

suc-cur-re suc-cur-re suc-cur - re ca-den - ti ca-den - ti suc-cur - re ca-den - ti

Abb. 98: J. M. Haydn, *Alma redemptoris mater* MH 637, T. 19-25

Erst die abschließende Kadenz auf „populo“ zwingt die beiden Chorthälften in den Takten 30/31 und den Takten 32/33 endgültig wieder zu der blockhaften Einheit zusammen, die im folgenden Abschnitt bestimmend bleibt. Sie ermöglicht ein Orchesterzwischenspiel (Takte 33-37) in der Dominanttonart A-Dur,⁵² das eine Zäsur schafft und die instrumentale Grundlage für den Beginn des zweiten Chorabschnitts bildet. Dort stellen die Vokalstimmen zunächst allein die Anrufung „tu“ auf die zweite Zählzeit in den Raum (Takte 37f), bevor sie wieder in größere Gruppierungen von Takten zurückkehren. Haydn hat im zweiten Chorabschnitt denselben Text („tu quae genuisti natura mirante tuum sanctum genitorem“) zweimal vertont. Das erste Mal in A-Dur (Takte 37-49), danach noch einmal auf dem verlängerten Halbschluss der sechsten Stufe (Takte 50-56). Unvermittelt greift Haydn anschließend den Beginn der Komposition wieder auf (die Takte 57-75 entsprechen den Takten 1-18), textiert ihn nun aber mit „Virgo prius ac posterius Gabrielis ab ore summens illud ave“. Das Grußwort „ave“ bildet somit den Schluss des *Andante*-Hauptteils.

Im *Adagio* verkleinert sich der Hauptnotenwert nach dem einleitenden „peccatorum miserere“ (Takt 79) auf Achtel.⁵³ Haydn verwendet nun eine Kompositionstechnik, die sich häufig auch am Schluss des *Agnus Dei* aus der Messe findet: die Fuge beim „dona nobis pacem“. Die satztechnische Assoziation wurde vielleicht ausgelöst durch die beiden Sätzen eigene, unmittelbar vorausgehende Bitte „miserere nobis“. In der vorliegenden Vertonung beschränkt sich dieses Stilmittel nur auf fünf Takte, in denen die vier Stim-

⁵² Der Einschnitt zwischen „populo“ und „tu quae genuisti“ war auch schon im *Alma redemptoris mater* MH 270 zu beobachten gewesen.

⁵³ Dieser Notenwert begegnete im *Andante* vorwiegend bei den imitatorischen Passagen.

men mit einem aufsteigenden Achtelmotiv imitatorisch nacheinander einsetzen. Die Position und das Stichwort „miserere“ kündigen dem Hörer damit den Schluss an, in dem Haydn wieder zur blockhaften Chordeklamation zurückkehrt.

4.2.2 Wolfgang Amadeus Mozart

a. *Regina coeli* KV 108

Mozarts *Regina coeli* KV 108 gehört in seiner viersätzigen Anlage und einer Besetzung mit zwei Oboen (zwei Flöten), zwei Hörnern, zwei Clarini, Pauken, zwei Violinen, zwei Bratschen, Solo-Sopran, Chor und Basso continuo zu den am prächtigsten angelegten Kompositionen des Salzburger Repertoires.⁵⁴ Die Datierung auf dem ersten Blatt der autographen Partitur „Maggio 1771“ lässt das genaue Kompositionsdatum offen. Die Besetzung des Werks mit Trompeten deutet aber darauf hin, dass es für eine liturgische Feier bestimmt war, bei der der Erzbischof anwesend war. Mit Hilfe der Salzburger Hofkalender lassen sich einige Daten für die mögliche erste Aufführung der Komposition ermitteln.

Als erstes Hochfest käme Christi Himmelfahrt in Frage, das 1771 auf den 9. Mai fiel. Die Festivitäten begannen bereits am Vortag:⁵⁵

„Mittwoch, den 8 dieß, gehet nach 8 Uhr die Prozeßion wiederum aus der hochfürstl. Domkirche nach St. Sebastiani-Gotteshaus.

Eodem Nachmittag hat um 3 Viertel auf 3 Uhr die Hofstaat ihre unterthänigste Aufwartung zu machen, indem Ihro hochfürstl. Gnaden [&] c. [&] c. [Fürsterzbischof Schrattenbach] in gewöhnlicher Begleitung in Dero Domkirche die Vesper solemniter halten.“

Für den Samstag vor Pfingsten führen die Hofkalender ebenfalls eine feierlich gestaltete Vesper auf:⁵⁶

„Samstag, den 18ten ist in der hochfürstl. Domkirche große Vesper, und also um 3 Viertel auf 3 Uhr von der gesammten Hofstaat die unterthänigst gewöhnliche Aufwartung zu machen.“

⁵⁴ Edition in: NMA I/3, S. 74-103.

⁵⁵ Hochfürstlich Salzburgischer / Kirchen- / und / Hof-Kalender, / Auf das Jahr / Nach der gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXXI [...], Kalenderteil.

⁵⁶ Ebd., Kalenderteil.

Für den Dreifaltigkeitssonntag (26. Mai) werden nur die Feier eines Hochamts im Dom durch den „Herrn Domprobst des hohen Erzstifts“ und einer Litanei durch den Bischof von Chiemsee in Anwesenheit des Fürsterzbischofs in der Dreifaltigkeitskirche genannt. Am Ende des Monats war eine Vesper an einem Werktag angesetzt:⁵⁷

„Mittwoch, den 29. dieß Nachmittag um 3 Viertel auf 3 Uhr ist die große Vesper. Ihro hochfürstl. Gnaden [&] c. [&] c. [Fürsterzbischof Schrattenbach] geben vor Intonirung der Vesper den heiligen Segen, und machen der solemnén Corporis Christi Octav den Anfang.“

Als Kompositionsanlass erscheint am wahrscheinlichsten jedoch ein Termin, der jedes Jahr mit großem Prunk und der Dommusik gefeiert wurde und an dem fünf Jahre zuvor, 1766, das *Regina coeli* MH 80 von Johann Michael Haydn aufgeführt worden sein dürfte: der Umzug des Hofes in die Sommerresidenz Schloss Mirabell am Tag des heiligen Nepomuk. Der Hofkalender vermerkt hierzu:⁵⁸

„Donnerstag, den 16ten, fallet ein das Fest heiligen und wunderthätigen Martyrers S. Joannis Nepomuceni als absonderlicher Landespatron, welches in der hochfürstl. Hofkapelle und Kirche zu Mirabell mit Predigt, und Hochamt feyerlichst celebrirt, auch die ganze Octav hindurch ein heiliger Partikel von diesem großen und wunderthötigen Martyrer ausgesetzt, und von einem (Titl) Herrn Herrn Domkapitular des hohen Erzstifts gegen 5 Uhr in Bedienung der Hofmusik eine Litaneý gehalten wird. Ihre hochfürstliche Gnaden ec.ec. [Fürsterzbischof Schrattenbach] lassen sich belieben dabey in Dero Oratorio zu erscheinen. Auch wird dieses Fest, bey den P.P. Franciscanern feyerlichst mit einer Litaneý die ganze Octav celebriret.“

Die Datierung des *Regina coeli* KV 108 kann durch diese Beobachtungen mit großer Wahrscheinlichkeit auf die erste Maihälfte präzisiert werden; Terminus ante quem ist also der 16. Mai 1771.

Mozart stellt sowohl dem ersten Satz *Allegro* wie auch dem Finale eine ausgedehnte instrumentale Einleitung mit zwei Themen voran, die motivisch-thematisch im darauf folgenden Vokalabschnitt wiederkehrt. Mit diesem mehrgliedrigen instrumentalen Einleitungssatz, der auch für das Offertorium *Inter natos mulierum* KV 72, das *Regina coeli* KV 127 sowie Johann Michael Haydns *Tres sunt* MH 183 kennzeichnend ist, beschreitet Mozart neues Terrain.⁵⁹ Instrumentale Einleitungen begegneten in den Marianischen Antiphonen anderer Komponisten für gewöhnlich in Solo-Kompositionen o-

⁵⁷ Ebd., Kalenderteil.

⁵⁸ Ebd., Kalenderteil.

⁵⁹ Schmid, Salzburger Tradition, S. 17.

der Sätzen, die solistisch beginnen, wie beispielsweise in Adlgassers *Regina coeli* AdWV 6.22⁶⁰ und Eberlins *Regina coeli* (A-Sd A.421). Chorische Werke setzen dagegen in der Regel unmittelbar mit den Vokalstimmen ein, wie etwa Eberlins *Regina coeli* (D-Mbs Mus.ms. 1302) und Johann Michael Haydns *Regina coeli* MH 80⁶¹. Nur Giuseppe Lolli eröffnet sein *Regina coeli* (A-Sd A.742) und sein *Salve regina* (A-Sd A.741) ebenfalls mit einer instrumentalen Einleitung, die im Fall des *Regina coeli* aber thematisch vom darauf folgenden Chorabschnitt unabhängig ist. Dem Beginn des *Salve regina* wird durch die Punktierungen ein fanfarenartigen Charakter verliehen, der sich dann auch beim Choreinsatz wiederfindet.⁶² Umso ungewöhnlicher stellen sich die motivisch-thematisch gebundenen instrumentalen Einleitungen in den chori-schen Kompositionen Mozarts dar.

Im *Allegro* des *Regina coeli* KV 108 waren die Dualität der Themen, die Themen-Reprise und die harmonische Disposition für einige Autoren seit jeher Anlass, die formale Anlage des Satzes in die Nähe einer Sonatensatz-form zu rücken. Bereits Hermann Abert stellte fest:

„An Padre Martini erinnert fast gar nichts mehr, dagegen gleichen die Ecksätze [von KV 108 und 127] aufs Haar den entsprechenden Sinfoniesätzen mit Themengruppe, ganz kleiner Durchführung und vollständiger Reprise; die Instrumente führen darum auch das Hauptwort.“⁶³

Théodore de Wyzewa ergänzt:

„Ici, sauf le solo de soprano de l'*Ora pro nobis*, il ne fait plus que s'ajouter accidentellement à l'orchestre, au point que celui-ci pourrait presque se passer de lui. Tout le motet, d'ailleurs, a exactement les allures et le caractère des symphonies que Mozart composait à la même époque. Les morceaux y sont traités à la façon des morceaux de symphonie, avec deux sujets, un petit *développement* et une *rentrée* régulière dans le ton principal. Et leur expression, aussi, est celle de morceaux de symphonie: vive et joyeuse dans le premier *allegro*, gracieuse dans le *tempo moderato*, gaie et brillante dans l'*allegro* final.“⁶⁴

⁶⁰ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 122f, Abb. 22.

⁶¹ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 183, Abb. 80.

⁶² Fanfarenhafte Einleitungen sind typisch für festliche Oratorien. Schmid, Salzburger Tradition, S. 17.

⁶³ Abert fährt fort: „Auch die langsamen Mittelsätze, die ganz im Gesangsstil der Oper gehalten sind, nähern sich in Bau und Charakter den Sinfoniecantates, nur der zweite, »ora pro nobis Deum«, enthält in beiden Werken neben der landläufigen weichen Melodik individuellere, Mozartsche Züge.“ Abert, Mozart, Bd. I, S. 262f. Auch Sadie, Exsultate, S. 2.

⁶⁴ Wyzewa (Mozart, Bd. I, S. 371) fügt hinzu: „Le chant est constamment homophone, avec de petites imitations: mais il conserve encore, malgré l'exiguité de son rôle, les qualités vocales que nous lui avons vues dans les œuvres précédentes. Quant à l'orchestre, il est déjà très développé, et les instruments à vent y interviennent souvent indépendamment des violons. Dans le *Quia quem meruisti*, où les *sol*i dominent, les hautbois sont remplacés par deux

Der Satzverlauf entspricht aber sehr viel mehr der an den Sonatensatz angenäherten Konzertsatzform nach dem Modell Johann Christian Bachs.⁶⁵ Mozart überträgt damit den für das Konzert formkonstitutiven Gegensatz von Tutti und Solo in der Kirchenmusik auf die Kategorien vokal und instrumental. Zur Übernahme der Konzertform muss Mozart durch den Gegensatz von vokaler und instrumentaler Besetzung angeregt worden sein, auch wenn der Chor nicht in die Rolle eines Solisten zu passen scheint. Der Besetzungswechsel vollzieht sich hier also nicht auf der Ebene von Tutti und Solo, sondern zwischen zwei unterschiedlichen Tutti-Formationen.

T. 1-23	Orchester	I
T. 23-46	Chor: Vers 1	I-V
T. 46-52	Orchester	V
T. 53-61	Chor: Vers 1	VI-IV-(I)
T. 62-85	Chor: Vers 1	I
T. 85-93	Orchester	I

Das Orchester bildet die Ritornelle, der Chor nimmt in modifizierter Weise die Soloplätze ein. Dabei stoßen Solo 2 und Solo 3 unmittelbar aufeinander. Thematisch bestimmend ist die orchestrale Einleitung, die aus zwei dynamisch kontrastierenden Gedanken zusammengesetzt ist. Sie beherrscht nicht nur das „Eröffnungsritornell“, sondern auch den ersten (er entspricht der Exposition) und den letzten Chorabschnitt (er entspricht der Reprise).

Allegro

Ob I, II

Cor I, II (C)

Clar I, II (C)

Timp

VI I, II

Vla I, II

B.c.

6 5
4 3

Abb. 99: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 108 (NMA I/3), 1. Satz, T. 1-4

flûtes, et les autres instruments à vent se taisent, toujours comme dans les *andantes* des symphonies.“

⁶⁵ Vergleiche den Konzertsatz-Typ 3 bei Schmid, Orchester und Solist, S. 23. 1763 bzw. 1770 waren in *The Public Advertiser* Johann Christian Bachs Klavierkonzerte op. 1 bzw. op. 7 angekündigt worden. The Collected Works, Bd. 33, S. VII.

Zu Beginn des ersten Themas steht ein fanfarenartiger Dreiklangsaufstieg mit nachfolgendem Sechzehntellauf zum Hochtön c^3 in den Violinen, dessen Bewegungsrichtung sogleich wieder umgekehrt wird (Takte 1-4). Unmittelbar daraus hervor geht ein Abschnitt, der im Wechselspiel zwischen erster und zweiter Violine die Musik weitertreibt und auf der ersten Stufe schließt (Takte 4-8). Als letztes Element erscheint ein fünftaktiger Tutti-Block, der das Vorausgehende mehrfach kadenzierend abfängt und halbschlüssig endet (Takte 8-12). Mit diesem forte-Abschnitt greift Mozart den typischen Beginn einer Sinfonie auf. Der Halbschluss des ersten Themas eröffnet in charakteristischer Weise die Möglichkeit für ein Fortfahren sowohl in der ersten (instrumentale Einleitung) wie auch in der fünften Stufe (1. Solo). Es folgt ein zweiter Themenbereich, dessen piano-Umspielungen der Violinen zu einer liegenden Klangachse in Hörnern und Bratschen (Takte 13f) bzw. Oboen und ersten Violinen (Takte 17f) jeweils von einer zweitaktigen Tutti-Kadenz abgelöst werden. Die beiden piano-Takte wiederholen sich und enden mit einem auf fünf Takte ausgedehnten, in die erste Stufe kadenzierenden Nachsatz (Takte 19-23).

Da der gesamte Satz im wesentlichen auf der in den ersten 23 Takten exponierten Thematik beruht, ist es konsequent, dass er nur mit dem ersten Vers textiert wird. Zum eröffnenden Orchesterabschnitt tritt bei seiner Wiederholung (Takte 23-46) fast überall der Chor hinzu. Für die Textdeklamation bieten sich die ersten beiden Takte des Hauptthemas bis zur ersten Kadenz (Takt 8 bzw. 30) unmittelbar an. Vorgaben für den Chorsatz sind aus der instrumentalen Eröffnung im Grunde nur für die Außenstimmen Sopran und Bass ableitbar. Doch auch hier sind kleinere Änderungen notwendig. So bekommt der Dreiklangsaufstieg textbedingt eine Auftaktquarte hinzugesetzt, die typisch instrumentalen Sechzehntel werden vom Chor auf eine einfache Viertelbewegung reduziert. Dem nahtlosen Übergang⁶⁶ des Orchestersatzes von Takt 4 folgt im Chor nur der vorgezogene Einsatz des Tenors (Takt 26), für alle anderen Stimmen setzt Mozart zunächst eine halbtaktige Zäsur in Form einer Pause, bevor diese mit dem „alleluia“ hinzutreten. Ein erster Textdurchlauf ist mit Takt 30 zu Ende, während das Orchester auf dem Tonikaschluss gleichzeitig neu ansetzt und zum Halbschluss weiterführt. An dieser Stelle ist die übergeordnete Stellung der instrumentalen Satzstruktur am deutlichsten ablesbar. In das Schlussglied des ersten Themas setzt Mozart nach einer Pause von einem Takt ein zweites Mal den Textbeginn hinein (ab Takt 31). Dabei greift er jetzt in allen Stimmen auf ein verkürztes Deklamationsmodell zurück, das Alt, Tenor und Bass bereits in Takt 23 vorgestellt hatten. Der Halbschluss von Takt 34

⁶⁶ Die Violinen weisen entsprechend dem Orchesterbeginn mit einer Achtelpause immerhin eine kleine Zäsur auf.

bringt die erste gleich lange gemeinsame Zäsur von Orchester und Chor. Das Orchester übernimmt die drei abrupten Viertelschläge des Orchester-vorspiels (Takt 12), der Chor schließt mit „laetare“ bereits auf dem zweiten Viertel. Das zweite Thema basiert auf einem Gegensatz von piano und forte und einer neuen Tonart (G-Dur). Textlich aber bietet es mit dem „alleluia“ den Abschluss des in Takt 31 begonnenen Verses. Der vom Orchester ausgehende Wechsel einer kleinen Besetzung mit dem Tutti wird in die Gestaltung des Chorsatzes übernommen. Sopran (Takte 35f) und Tenor (Takte 39f), die von instrumentalen Spielformeln der Violinen begleitet werden, treten dem von der sprachlichen Artikulation des „alleluia“ bestimmten Tutti (Takte 37f und 41-46) wirkungsvoll entgegen.⁶⁷

Abb. 100: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 108 (NMA I/3), 1. Satz, T. 35-42

Mittleres und letztes Ritornell unterscheiden sich vom ersten neben der vergleichsweisen Kürze von sieben bzw. neun Takten vor allem durch die Tatsache, dass in ihnen nur der Kopf des ersten Themas wiederkehrt (Takte 46f und 85f). Der zweite Chorabschnitt (Takte 53-61), Abert nennt ihn „eine ganz kleine Durchführung“⁶⁸, basiert auf einer dreitaktigen Sequenz, in der zunächst die dominantisch aufeinander bezogenen Tonarten F-Dur und a-Moll berührt werden (Takte 54 und 56). Ab Takt 57 steht die erste Stufe wieder im Zentrum; sie entfernt sich dann durch die Sequenz bedingt zunächst nach F-Dur (Takt 59) und schließt zuletzt offen in G-Dur (Takt 61). Mit den Zielklängen der Sequenz a-Moll und F-Dur wird der Halbschluss-Zielton g umrahmt. Im Sopran erklingt nicht nur die markante Auftaktquar-

⁶⁷ Die Parallelstelle wechselt zu Alt (Takte 74f) und Bass (Takte 78f).

⁶⁸ Abert, Mozart, Bd. I, S. 262.

te des ersten Themas, sondern auch die verzierende Achtelfloskel, die an Takt 25 anknüpft. Um eine Durchführung im Sinne der Verarbeitung von Themen handelt es sich bei diesem Abschnitt weniger; das Ausgreifen in entferntere harmonische Bereiche steht dafür im Mittelpunkt.

Mit der Übertragung des Konzertsatztypus auf den Einleitungssatz seines *Regina coeli* KV 108 nimmt Mozart die Form von späteren Werken der instrumentalen Gattung Konzert vorweg. Er könnte zu diesem Aufbau vom „Kyrie“ der *Missa solennis* in C-Dur seines Vater Leopold angeregt worden sein.⁶⁹ Das instrumentale Einleitungsritornell (Takte 8-23) dieser Komposition enthält drei Themen, die im ersten Chor (Takte 24-42) wieder aufgegriffen werden. Harmonisch weitet sich nun erst der Raum zur fünften Stufe. Das Mittelritornell (Takte 42-46) bezieht sich auf das erste Thema, das auch im zweiten modulierenden Vokalabschnitt von Sopran und Alt (Takte 47-64) formbestimmend ist. Im Schlussteil (ab Takt 65) mit Chor und Orchester erklingen reprisenartig wieder die drei Themen des Beginns, nun aber auf der ersten Stufe verharrend. Auch hier treffen also der zweite und der (dem Solo entsprechende) dritte Abschnitt – nur durch einen kurzen instrumentalen Zwischentakt (Takt 64) unterbrochen – direkt aufeinander. Damit erscheint also schon ein Jahr⁷⁰ bevor sich Mozart in seinen Umarbeitungen der Sonaten op. 5, Nr. 2-4 von Johann Christian Bach zu Klavierkonzerten (KV 107) intensiv mit diesem Konzertsatztypus ohne Ritornell zwischen Solo 2 und 3 beschäftigte,⁷¹ eine entsprechende Anlage in der Kirchenmusik.

Durch einen Vergleich des *Regina coeli* KV 108, der Umarbeitung der zweiten Klaviersonate op. 5 von Johann Christian Bach und dem vierten Violinkonzert KV 218 sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede dargestellt werden. Mozart verwendet den Konzertsatztypus nach den Bearbeitungen der Bachschen Klaviersonaten KV 107 erstmals wieder im Violinkonzert KV 211 vom Juni 1775. Auch hier treffen im eröffnenden *Allegro moderato* das zweite (Takte 63-78) und dritte (Takte 83-116) Solo aufeinander, die Reprise beginnt mit dem dritten Solo. Als vermittelndes Element tritt zwischen die beiden Soli ein kurzer Orchesterabschnitt (Takte 78-82), der als Relikt des ursprünglich an dieser Stelle vorgesehenen Ritornells aufgefasst werden

⁶⁹ Nr. 4/2 nach Seiffert, Thematisches Verzeichnis in: DTB IX/2. Schmid, Kyrie, S. 184, Schema: S. 229. Edition von Reinhold Kubik, Neuhausen, Stuttgart: Hänssler-Verlag [1981].

⁷⁰ Datierung 1772 laut Plath, Beiträge II, S. 151.

⁷¹ Schmid, Orchester und Solist, S. 196-199. Dagegen hatte Mozart 1767 noch in seinen Konzertbearbeitungen nach Sonaten von Raupach und Honauer auf das Tutti zwischen zweitem und drittem Solo bestanden. Ebd., S. 191.

kann.⁷² Vier Monate später (Oktober 1775) im ersten Satz des Violinkonzerts KV 218 reduziert Mozart diese Orchesterüberleitung auf eine Tutti-Verstärkung der letzten Takte des zweiten Solos⁷³ (Takte 144f); das zweite Solo trifft nun wie bereits an der entsprechenden Position des *Regina coeli* KV 108 und in der ersten Umarbeitung der Klaviersonaten Johann Christian Bachs KV 107¹ unmittelbar auf das dritte Solo.⁷⁴ Die Reprisenwirkung ist allerdings im Gegensatz zu KV 107¹ und KV 108 reduziert, da sie nicht mit dem markanten ersten Thema eintritt, sondern mit dessen Erweiterung (x) im ersten Solo:

		KV 108	KV 107 ¹	KV 218
Orchester	I	T. 1-23 aa*+b[b*]	T. 1-28 aa*+bb*	T.1-41 aa*+bb*
Chor/Solo 1	I-V	T. 24-46 aa*+b	T. 29-70 aa*+b	T. 42-109 aa*+x+b
Orchester	V	T. 46-52 b*	T. 70-74 b*	T. 109-115 b*
Chor/Solo 2	V-VI	T. 53-61 a	T. 75-104 c	T. 115-145 c
Chor/Solo 3	I	T. 62-85 aa*+b	T. 105-148 aa*+b	T. 145-213 x+b
Orchester	I	T. 85-93 b*	T. 148-152 b*	T. 213-220 b*

Die einleitenden Ritornelle aller drei Kompositionen beruhen auf jeweils zwei Themen, denen ein abschließendes (als a* und b* gekennzeichnetes) kleines Tutti, ein „Auffangblock“⁷⁵ zugeordnet ist. Das zweite Tutti (b*) erklingt in den beiden Konzerten als Mittel- und Schlussritornell. Das mittlere Ritornell ergänzt damit dort das erste Solo zu einer thematischen Folge, wie sie schon im Eröffnungsrifornell vorlag. Im eröffnenden Orchesterabschnitt des *Regina coeli* KV 108 ist diese orchestrale Schlusswendung auf mehrere Akkordschläge reduziert (Takte 21-23). Ein flächiges Schlussglied analog zu den Konzerten fehlt, da diese Funktion bereits im b-Teil integriert ist (Takte 15f bzw. 19f). Im ersten Chorteil erscheinen diese Abschnitte mit Text

⁷² Edition von Christoph-Hellmut Mahling in: NMA V/14:1, *Allegro moderato*: S. 55-72. Ganz ähnlich stellt sich auch der Übergang im ersten Satz des dritten Violinkonzerts KV 216 (NMA V/14:1, *Allegro*: S. 120) dar: Hier leiten die Takte 152-156 zum Einsatz der Reprise über.

⁷³ NMA V/14:1, *Allegro*: S. 151-175. Schmid, Orchester und Solist, S. 202. Im *Regina coeli* hingegen verzichtet Mozart auf diesen Solo-Tutti-Kontrast. Zwischen zweitem und drittem Solo findet also kein Besetzungswechsel statt.

⁷⁴ Edition von Walter Gerstenberg und Eduard Reeser in: NMA X/28/2, *Allegro*: S. 165-177. Auch hier werden die letzten Takte des zweiten Solos durch das Orchestertutti verstärkt.

⁷⁵ Schmid, Orchester und Solist, S. 76.

(Takte 37f und erweitert in den Takten 41-46). Nachfolgend benötigt Mozart nun aber ein den Chorteil auffangendes Instrumentalsegment, das in der orchestralen Einleitung nicht ausgeführt worden war und von ihm nun neu konstruiert wird.⁷⁶ Der vom Ritornellprinzip geforderte Rückbezug gelingt, da der Dreiklangsaufstieg (Takte 46f) eine Verbindung zum Themenkopf des Orchesterabschnittes herstellt. Der Leittonwechsel h-c (Takte 47f) und die dominantische Sechzehntelfigur der Takte 49 und 51 stammen aus dem b-Teil des ersten Orchesterabschnittes (Takte 19f). Er verknüpft also im Ritornell den Anfang und den Schluss der instrumentalen Einleitung miteinander. Die ursprünglich nicht geplante Zone des ersten Orchesterabschnittes wird damit nachträglich restituiert. Während in den Konzerten Mittel- und Schlussritornell den Schluss des eröffnenden Abschnitts unverändert übernehmen, entfaltet Mozart in seinem *Regina coeli* ein am Schluss der instrumentalen Einleitung reduziert angelegtes Ritornell, das erst nachträglich als solches zu erkennen ist.

Das zweite Solo aus dem Klavierkonzert KV 107¹ und dem Violinkonzert KV 218 begibt sich motivisch und harmonisch in musikalisches Neuland, das der Solist definiert. Kurze Orchestereinwürfe ohne Ritornellfunktion unterbrechen den Verlauf dieses wie auch der anderen Soli im Violinkonzert nur vorübergehend. Im *Regina coeli* und der Umarbeitung der Klaviersonate laufen der Chor bzw. das Klavier ohne eigenständige orchestrale Zwischenspiele durch. Dieser Abschnitt ist in KV 108 weiterhin dem Chor zugeordnet.⁷⁷ Im Gegensatz zu einem instrumentalen Solisten aber begünstigt der Chorverband offenbar die größere Ausdehnung dieses Teils innerhalb der Form nicht. Statt eines ausführlichen Ansteuerns entfernterer harmonischer Stufen begrenzt die blockartige Deklamation des Chorsatzes diesen Abschnitt auf ein Minimum. Auch motivisch bezieht sich dieser Abschnitt mit der Vorausnahme des markanten Auftaktintervalls im Sopran und der vierstimmigen blockartigen Deklamation auf den ersten Chorsatz.

Wie in Johann Christian Bachs Konzerten op. 1 und op. 7⁷⁸, die den neuen Konzertsatztypus repräsentieren, folgt im *Regina coeli* auf diesen Abschnitt unmittelbar die thematische und harmonische Reprise. Während Mozart in den frühen Klaviersonaten-Bearbeitungen von 1767 und in seinen Solokonzerten zu Beginn der siebziger Jahre noch zum älteren Typus⁷⁹ mit vier Ritornellen tendierte und erst mit dem vierten Violinkonzert KV 218

⁷⁶ Der erste Auffangblock (Takte 8-12) steht nicht mehr zur Verfügung; er wurde bereits unmittelbar zuvor im Anschluss an das erste Thema mit dem „regina coeli laetare“ textiert.

⁷⁷ Es sei in Erinnerung gerufen, dass Leopold Mozart im *Kyrie* seiner „Missa solemnis“ (Seiffert 4/2) diese Passage zwei Solisten (Sopran und Alt) anvertraut.

⁷⁸ Edition von Richard Maunder in *The Collected Works*, Bd. 33 und 34.

⁷⁹ Von Schmid (Orchester und Solist, S. 200) Typus 2 genannt.

das unmittelbare Aufeinandertreffen von Solo 2 und 3 wagte, ermöglicht die Besetzung mit Chor und Orchester im *Regina coeli* KV 108 die Komposition dieses Formkonzeptes, das in den Marianischen Antiphonen seiner Salzburger Zeitgenossen nicht vorkommt, schon früher. In Mozarts Solokonzerten freilich schimmert der stete Wechsel von Solo und Tutti selbst beim direkten Anschluss des zweiten an das dritte Solo im Hintergrund immer durch. Der Gegensatz von Solo und Tutti in den Solokonzerten findet sich im *Regina coeli* nicht. Der Chor tritt zum Orchester als eigenständiges Ensemble hinzu, die Unterschiede in der Satzstruktur beruhen primär auf der Textdeklamation. Deshalb entwickelt er auch nicht, wie in der Konzertsatzform in den Soloabschnitten üblich, musikalisch Neues. Er bezieht seine Thematik allein aus dem ersten Ritornell, das den ersten und dritten Chorabschnitt auch in seiner Ausdehnung bestimmt.

Die Übereinstimmung der äußeren formalen Disposition sollte also nicht darüber hinwegtäuschen, dass das *Regina coeli* KV 108 mehr noch als die beiden Konzerte unverkennbar auch der Zweiteiligkeit der Sonatenform verpflichtet ist. Sie spiegelt sich nicht nur im unmittelbaren Aufeinandertreffen des zweiten und dritten Chorabschnitts wider (die Durchführung und Reprise im Sonatensatz entsprechen), sondern auch in der Kürze des zweiten Chorsegments.

Der zweite Satz *Tempo moderato* F-Dur weist überraschenderweise eine ähnliche formale Konzeption wie der erste auf. Erneut handelt es sich um eine Ritornellanlage mit drei instrumental und drei vokalen Teilen. Anders als im ersten Satz sind die Soloabschnitte wirklich mit einem Solisten, dem Solosopran besetzt. An das erste und dritte Solo schließt sich unmittelbar ein chorisches „alleluia“ an, bevor das Orchester an die Reihe kommt. Ein weiterer entscheidender Unterschied zum eröffnenden *Allegro* besteht in der Textgrundlage. Mozart legt dem *Tempo moderato* zwei Verse zugrunde. Der Übergang zum dritten Vers lässt Takt 60 zwar musikalisch als Reprise erscheinen, bringt aber gleichzeitig im Text Neues.

T. 1-13	Orchester	I	a
T. 14-35	Solo 1: Vers 2 mit Melisma	I-V	a'
T. 36-47	Chor: alleluia	V	b
T. 47-51	Orchester	V	c
T. 52-59	Solo 2: Vers 2	II-I-(I)	d
T. 60-82	Solo 3: Vers 3 mit Melisma	I	a'
T. 83-94	Chor: alleluia	I	b
T. 94-98	Orchester	I	c

Die eröffnenden 13 Takte des Orchesters lassen sich in drei Segmente gliedern. Einem lyrisch-kantablen, aber im forte vorzutragenden Thema in den Violinen (Takte 1-7), das sich am Schluss zur Dominante halbschlüssig öffnet, folgen vier Takte, die die fünfte Stufe flächig umspielen und verlängern (Takte 7-10). Als Abschluss fungiert eine Kadenz (Takte 11-13).⁸⁰ Anders als im ersten Satz des *Regina coeli*, wo deutlich zwei gegensätzliche thematische Gedanken unterschieden werden können, basiert der zweite Satz nur auf einem Thema. Sein ariosier Charakter nimmt die Textierung durch den Solosopran in den Takten 14-20 vorweg. Die Vokalstimme vollzieht die melodische Wendung in den ersten beiden Takten im unisono mit der ersten Violine mit. Die Achtelepause (Takt 15) unterbricht den Vers zwischen den beiden Verben („meruisti – portare“). Die erwartete Fortführung der vokalen Linie im Einklang mit den Violinen in Takt 17 wird allerdings nicht erfüllt. Mozart verzögert den Einsatz des Soprans um einen Takt, da der instrumentale Abschnitt vier Takte umfasst, der Text (wenn er wie bereits in den Takten 14-17 *colla parte* mit den Violinen gehen soll) aber nur für drei Takte zur Verfügung steht. Danach übernimmt der Komponist in der Singstimme in Takt 22 die zur ersten Violine gegenläufige Dreiklangsbrechung des Basses und beendet sie mit der aus Takt 2 bekannten Sechzehntelformel. Der Einschnitt zwischen „meruisti“ und „portare“ bleibt wie bereits in Takt 15 auch in Takt 23 erhalten.

Die mittlere Zone des Themas wird danach mit einem großen Melisma in C-Dur (Takte 24-31) auf der Paenultimasilbe von „portare“ erweitert, bevor die abschließende Kadenz (Takte 32-35) die Tonart der fünften Stufe nochmals bestätigt. Die nicht-motivgebundene Erweiterung des vom Ritornell Vorgegebenen durch den Solisten stellt eine unübersehbare Analogie zum Soloabschnitt der Konzertsatzform dar. Die wichtige Frage, ob der nachfolgende Einsatz des Chores bereits das Ritornell darstellt oder nicht, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Zweifellos findet der Wechsel vom Solo zum Tutti einerseits bereits hier statt. Trotz refrainartiger Bindung des „alleluia“ an den Chor bleibt andererseits die Ritornellablösung auf der ersten Zählzeit des Taktes, wie es für das instrumentale Tutti typisch ist, hier noch aus. Die Komposition unterscheidet also zwei verschiedene Tutti-Funktionen: ein vokales Chortutti, das den Solo-Vokalabschnitt beschließt, und ein instrumentales Tutti, das einen Orientierungspunkt im Gesamtverlauf des Satzes darstellt.

Das nur acht Takte lange zweite Solo wechselt kurz nach g-Moll, um sofort wieder nach F-Dur zurückzukehren. Zwar ist es thematisch vom Ritornellthema völlig unabhängig – wie dies auch für den Konzertsatz charakteristisch ist –, nützt aber im Gegensatz zu den beiden anderen Soli nicht die

⁸⁰ Vergleiche das Notenbeispiel auf S. 225, Abb. 105.

Möglichkeit zu einer größeren Ausdehnung. Nach halbschlüssigem Ende in Takt 59 leitet eine knappe Bassfloskel zur Reprise des Themas in der Tonika zurück (Takte 60-66), das nun, wie bereits erwähnt, mit dem dritten Vers „resurrexit sicut dixit“ textiert wird. Beide Textglieder sind hier nicht mehr durch eine versinterne Pause getrennt, sondern laufen in einem Zug zweimal durch (Takte 60-62 und 64-66). Der Sopran setzt im Anschluss daran sofort mit einem über drei Takte gehaltenen c^2 ein, das in ein siebentaktiges Melisma mündet. Das darauf folgende „alleluia“ wird zunächst wieder in den Chorstimmen imitiert. Den Schluss dieses Abschnitts verzögert Mozart wie schon beim ersten Mal durch einen Trugschluss mit Fermate (a-Moll in Takt 42 bzw. d-Moll in Takt 89), um erst dann mit einer Vollkadenz (C-Dur in Takt 47 bzw. F-Dur in Takt 94) zu schließen.

Der dritte Satz *Adagio un poco Andante* in a-Moll reduziert die Besetzung auf die Solostimme, Streicher und Basso continuo und schafft damit gegenüber dem vorangegangenen *Tempo moderato* eine noch innigere, empfindungsreichere Stimmung. Er zeigt äußerlich dieselbe formale Disposition wie die beiden anderen Sätze des *Regina coeli*:

T. 1-8	Orchester	I	a
T. 9-22	Solo 1	I-III	a'
T. 22-25	Orchester	III	b
T. 25-28	Solo 2	III	c
T. 28-45	Solo 3	I	a'
T. 45-49	Orchester	I	b

Die einleitenden acht Orchestertakte liefern das thematische Ausgangsmaterial für die Soloabschnitte 1 und 3. Der flehende Affekt prägt aber auch die anderen Teile des Satzes. Mozart drückt ihn durch weitgeschwungene Melodik, kurze Seufzermotive und charakteristische Harmonik (neapolitanischer Sextakkord) aus. Mittlerer und letzter Orchesterabschnitt erweisen sich thematisch von der Eröffnung unabhängig, aber mit ihr verwandt.⁸¹ Während die Takte 45-49 als abschließende Bekräftigung gedacht sind, richtet Mozart den Blick im zweiten Orchesterabschnitt, dessen Ende in Takt 25 genau die Mitte des Satzes markiert, zugleich zurück und nach vorne. In ritornelltypischer Manier fängt er in Takt 22 den vorangehenden Soloabschnitt ab und bereitet das dritte Solo vor, das unmittelbar aus ihm hervorgeht (Takt 25). In kürzestmöglicher Weise kehrt Mozart über einen Septakkord auf e von C-Dur zum a-Moll der Reprise (Solo 3) zurück.

⁸¹ Man achte auf die Korrespondenz zwischen fallendem (Takt 1) und steigendem Oktavsprung (Takt 22). Die Schlussfloskel von Takt 23 stammt aus Takt 5.

Im ersten und dritten Soloteil sei auf die einprägsame Deklamation des eröffnenden „ora“ besonders verwiesen. Der ausdrucksvolle Quintfall (Takte 9 und 28/29), der in den Violinen zur Oktave vergrößert ist, stammt aus der einstimmigen liturgischen Melodie.⁸² Das Choralinitium dürfte für Mozart der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Melodie gewesen sein. Die Einstimmigkeit wird aber nicht zitiert, sondern ist in die neue Melodie eingebunden und bleibt durch die längeren Notenwerte trotzdem als eigene Schicht hörbar.

Violino I

Soprano solo

O - ra o - ra pro no-bis o - ra pro no - bis

Abb. 101: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 108 (NMA I/3), 3. Satz, T. 9-11

Ansonsten beherrscht beide Abschnitte ein großes Melisma der Solostimme auf „o-bis“ (Takte 14-17 und 34-37), das sich thematisch von der Orchestereinleitung entfernt. Die Schlussbildung wird zweimal hinausgezögert, zunächst durch einen Halbschluss (Takte 17 und 37), dann durch einen Trugschluss (Takte 19 und 39). Im dritten Solo ist als weitere Verzögerung auf der Paenultima der Vollkadenz (Takt 44) eine Kadenz vorgesehen. Das ausdrucksvolle Verzögern der Kadenzbildung tritt als satzübergreifendes Merkmal auch in den reinen Orchesterabschnitten in Erscheinung.⁸³ Im mittleren Solo geht es wiederum vergleichsweise knapp zu. Mozart legt nach einem lang gehaltenen „o-ra“-Beginn in der Singstimme das Schwergewicht auf die Textpassage „pro nobis“, dessen charakteristischer Rhythmus (zwei Sechzehntel – zwei Achtel) von der ersten Violine schon vor dem Auftreten im Gesang besonders hervorgehoben wird (Takte 25-38).

Satztyp und vierstimmiger Streichersatz im „Ora pro nobis Deum“ veranlassten Martin Just, diese Komposition (und das *Adagio* des Divertimento KV 131) mit der ersten Fassung des langsamen Satzes aus dem Streichquartett KV 156 zu vergleichen.⁸⁴ In beiden Sätzen fällt eine strikte Viertelbewegung ins Auge, die durch meist nachschlagende Sechzehntelketten von Violine II und Bratschen gekennzeichnet ist. Doch während im Quartettsatz die erste Violine und das Cello die rhythmische Linie noch unterstützen, greift

⁸² Vergleiche Kapitel 2.3.1 Einstimmigkeit.

⁸³ Man beachte den Trugschluss in Takt 6 und die Verlängerung der Dominante in den Takten 24f und 47f.

⁸⁴ Just, Fassungen, besonders S. 26-29.

die Melodik der ersten Violine, später auch des Solosoprans in der Arie weiter aus und führt zu asymmetrischen Bildungen, die durch den Text „Ora pro nobis Deum“ bestimmt sind.⁸⁵ Wenngleich die beiden Sätze in erstaunlicher Weise Übereinstimmungen zeigen, so sieht Just den entscheidenden Unterschied in der „Rigidität reiner Viertelbewegung“, von der in der Arie nichts zu spüren sei.⁸⁶

Der Schlusssatz *Allegro* ist mit 178 Takten der ausgedehnteste Satz des Werkes. Er zeigt bereits in der instrumentalen Einleitung einen ausgesprochen sinfonischen Gestus. Aufsteigende Sechzehntelläufe der Violinen nach dem Modell der „Mannheimer Rakete“ bestimmen diesen Abschnitt und sind gemeinsam mit dem raschen 2/4-Takt charakteristisch für den rauschenden Charakter von sinfonischen Finalsätzen.⁸⁷

Abb. 102: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 108 (NMA 1/3), 4. Satz, T. 1-8

Formal ist der Satz zweiteilig (AA') angelegt. Sieht man von den Orchesterpassagen ab, so gruppieren sich zweimal um ein Solo zwei Chöre. Ein näherer Blick zeigt, dass die Takte 110-178 parallel zu den Takten 45-110 gebaut sind, denen eine instrumentale Einleitung vorangestellt ist (Takte 1-45).

⁸⁵ Ebd., S. 29.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Bei Mozart begegnen in den siebziger Jahren allerdings vorwiegend 3/8-Takte in den Finali – so auch im *Regina coeli* KV 127.

T. 1-45	Orchester	I	a+b
T. 45-63	Chor	I-(I)	a
T. 63-77	Solo	V	c
T. 77-101	Chor	V	b
T. 101-110	Orchester	V	d
T. 110-128	Chor	V-(I)	a
T. 129-142	Solo	I	c
T. 142-166	Chor	I	b
T. 166-178	Orchester (+ Chor)	I	d

Tonal öffnet sich der jeweils erste Chorteil (Takte 45-63 und 110-128) mit einem Halbschluss, die darauf folgenden Abschnitte stehen in der fünften (Takte 63-110) bzw. in der ersten Stufe (Takte 129-178). Es ergibt sich also eine übergeordnete Stufenfolge von I-V-I. Die harmonische Anlage und damit zusammenhängend das Fehlen eines Mittelteils vergleichbar mit einer Durchführung zeigen, dass dieser Satz nicht nach den Prinzipien der Sonatenform gebaut ist, wie Hermann Abert annahm.⁸⁸

Das motivische Material für die Chorabschnitte wird bereits in der instrumentalen Einleitung exponiert. Wie im ersten *Allegro* und im *Tempo moderato* sind auch hier zwei Themenbereiche gegenübergestellt. Das Hauptthema (Takte 1-20) steht im forte und ist von einer Trillerfigur und aufsteigenden Sechzehntelskalen der Violinen beherrscht. Beide Elemente werden im dritten Viertakter (Takte 9-12) abgespalten und in Zweitaktern mit vertauschter Reihenfolge (Skala vor Trillerfigur) unmittelbar nebeneinander gestellt (Takte 11f, 13f, 15f). Das erste Thema endet mit zwei Akkordschlägen halbschlässig (Takte 17-20). Das zweite Thema (Takte 21-45), dessen melodisches Profil in erster Linie durch die Basslinie und umspielende, taktfüllende Sechzehntel bestimmt wird, beginnt zunächst im piano mit einer fünftaktigen Kadenz (Takte 21-25). Es folgt eine weitere Kadenz im gesamten Tutti (Takte 25-29).⁸⁹ Zielpunkt und Neubeginn überschneiden sich dabei jeweils. Beide Kadenzfloskeln werden wiederholt (Takte 29-45) und mit fallenden Sechzehntelläufen der Violinen aufwendig abgeschlossen.

Der scheinbar rein instrumentale Gestus der Einleitung erweist sich im darauf folgenden Chorabschnitt (Takte 45-63) als durch Sprache ergänzbar. Für die Deklamation des „alleluia“ stehen Mozart mehrere Möglichkeiten zur Verfügung. Die einzige Bedingung ist, dass die letzte Silbe des Wortes auf die Takteins fallen muss. Mozart trägt das „alleluia“ zunächst in halben Noten vor und folgt damit dem ersten Viertakter. Doch schon beim zweiten Viertakter erscheint der Deklamationswert auf Viertel reduziert. Damit en-

⁸⁸ Abert, Mozart, Bd. I, S. 316.

⁸⁹ Die Tonfolge der Violinen aus den Takten 25f wird zwei Takte später (Takte 27f) von den Bässen notengetreu wiederholt.

det der Text bereits auf dem dritten Takt. Die nachfolgenden instrumentalen Sechzehntel bleiben untextiert, da sie strukturell eine zweitaktig überhängende Finalis darstellen. Dieses Modell ist im Orchester (Bläser und Bass in den Takten 1-3) bereits vorgeprägt und in den vorausgehenden Takten auch in den Vokalstimmen Alt und Bass realisiert (Takt 47). Die Verbindung zwischen den beiden genannten Viertaktern wird durch eine auftaktige Floskel in Oboen, Hörnern und dem Basso continuo hergestellt. Auch sie textiert Mozart mit dem „alleluia“, aber nur in Alt und Bass, damit die Zäsur des Orchesters auch im Chor erhalten bleibt. Im Anschluss daran setzt der Chor erst wieder mit dem nächsten Viertaktglied ein (Takte 57-60). Dabei verändert sich der Rhythmus in Angleichung an die Violinen leicht (Takt 58). Der Textvortrag verdeutlicht also die übergeordnete Gliederung des Satzes, während das Orchester auch die kleineren Einheiten artikuliert. Zum Abschluss erscheint nochmals das dreitaktige Modell auf Viertelebene (Takte 61-63).

Anstelle des erwarteten zweiten Themas erscheint nun ein Abschnitt mit Solosopran eingeschoben (Takte 63-77), der mit einem langen „alleluia“-Melisma in die fünfte Stufe moduliert. Mit dem Chor pausieren zugleich die Bläser des Orchesters: Der strukturelle Gegensatz lässt sich also auch an der Besetzung ablesen. Das Melisma erwächst aus dem dreitaktigen Modell; anschließend entfaltet sich die Musik ganz frei von Grenzen, die die Wortdeklamation setzt. Der zweite Themenblock (Takte 77-101) wartet zunächst mit einer weiteren Variante für den Vortrag des „alleluia“ auf: Erneut umspannt das Wort die gesamte musikalische Einheit von fünf Takten. Deshalb muss die Anfangssilbe auf eine ganze Note gelängt werden. Bei der Wiederholung (Takte 85-89) entsteht das Problem nicht, weil der Tenor einen Takt später einsetzt. Im Gegensatz zu Takt 77, wo der Chor den Solisten ablöst, ist eine Überschneidung von Ende und Beginn innerhalb des vollständigen Chorsatzes nicht möglich. Im dazwischenliegenden Fünftakter im forte bringt Mozart dagegen die dreitaktige Formel auf der Basis von Vierteln zweimal unter (Takte 81-83 und 83-85). Dies ist vom instrumentalen Satz vorgegeben. In den letzten Takten des zweiten Chorabschnitts (Takte 94-101) erscheinen noch einmal beide Modelle: das vier Takte umfassende gefolgt von zwei Dreitaktern in Sopran, Alt und Bass; nur der Tenor bringt dreimal die dreitaktige Deklamation. Der kurze mittlere Orchesterabschnitt (Takte 101-110) kombiniert aufsteigende Sechzehntelskalen zu Beginn mit eben solchen in absteigender Form. Die Kadenzierung greift auf die instrumentale Einleitung zurück (Takte 41-45) und beschließt damit alle drei Orchesterabschnitte des Schlusssatzes.

Der zweite große Abschnitt des *Allegro* (Takte 110-128) wiederholt den vorangegangenen Teil nahezu unverändert. Das harmonische Gerüst führt nun von der fünften in die erste Stufe zurück. Um die Schlusswirkung zu verstärken setzt Mozart in den abschließenden Orchesterabschnitt (Takte 166-178) einen letzten „alleluia“-Ruf (Takte 170-172) hinein. Eine bislang rein instrumentale Passage erscheint hier erstmals textiert: Die kadenzierende Verbindung zwischen den auf- und den absteigenden Sechzehntelläufen der Violinen (Takte 170-172) entpuppt sich dadurch als instrumentale Verkörperung des dreitaktigen Deklamationsmodells, die bei der Textierung bislang unberücksichtigt geblieben war.

b. *Regina coeli* KV 127

Mozarts zweites *Regina coeli* KV 127 entstand ein Jahr nach der ersten Vertonung des Textes im Mai 1772.⁹⁰ Die Komposition steht wahrscheinlich in engem Zusammenhang mit der Wahl des neuen Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo am 14. März 1772,⁹¹ obwohl die Besetzung mit zwei Oboen (Flöten), zwei Hörnern, zwei Violinen, zwei Bratschen, Sopran, Chor und Basso continuo, also ohne Trompeten auch eine Aufführung in Abwesenheit des kirchlichen Oberhauptes ermöglichte. Die Wahl der Tonart B-Dur bedeutete für Mozart den Verzicht auf Trompeten in der Instrumentation.⁹² Die Disposition des Textes und formale Gliederung der ersten beiden Sätze von KV 127 entspricht teilweise bis ins Detail dem *Regina coeli* KV 108. Mozart schien die frühere Vertonung in formaler Hinsicht unverändert als Vorbild empfunden zu haben, dem er auch in der neuen Komposition folgen wollte.

Das *Allegro maestoso* beginnt mit den charakteristischen Tutti-Schlägen,⁹³ denen in Oboen und Violinen eine den Raum der Oberoktave erschließende aufsteigende Sechzehntelkette nachfolgt. Was sich am Beginn von KV 108

⁹⁰ Auf die erste Seite des Autographs hat Leopold Mozart notiert: „nel mese di Maggio 1772“. Mozart, Componiern, S. 57 (Faksimile-Abbildung der ersten Seite). Edition in: NMA I/3, S. 120-156.

⁹¹ Schmid, Salzburger Tradition, S. 13.

⁹² Möglicherweise handelt es sich hier um Hörner in B alto (der autographe Instrumentenvorsatz lautet „2 Corni in B“), die in der Rohrlänge mit den B-Trompeten identisch sind. Für den freundlichen Hinweis danke ich Dr. Klaus Aringer.

⁹³ Die Zusammenhänge zwischen KV 127 und Johann Michael Haydns *Tres sunt* MH 183 erläutert Schmid (Salzburger Tradition, S. 13-27) in einem ausführlichen Vergleich.

auf der Ebene von halben Noten ereignete, wird hier auf Viertelebene konzentriert. In den drei Akkordschlägen kann man den Beginn der auftaktigen Textierung mit „regina coeli laetare“ bereits mithören.

Abb. 103: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 1. Satz, T. 1-6

Der fanfarenartigen Eröffnung folgen vier Takte nach, die keinen thematischen Gedanken im engeren Sinne entfalten; sie führen vielmehr in großflächiger Figurierung zum Tonikahalbschluss in Takt 5. Es schließt sich ein zweites Thema an, das im Kern nur vier Takte umfasst und harmonisch offen bleibt (Takte 6-9). Ihm folgen vier weitere Takte, die in Sechzehnteltrioenketten zur Tonika zurückkadenzieren (Takte 10-13). Die instrumentale Einleitung schließt mit einer statisch in sich kreisenden Schlussgruppe (Takte 15-20), deren Zielpunkt unmittelbar in den Beginn des ersten Vokalabschnitts hineinragt.

T. 1-20	Orchester	I	A
T. 20-43	Chor	I-V	A'
T. 43-46	Orchester	V	B
T. 47-56	Chor	VI-IV-II-I-(I)	C
T. 57-80	Chor	I	A''
T. 80-84	Orchester (+ Chor)	I	B'

Wie in seinem früheren *Regina coeli* KV 108 übernimmt Mozart in KV 127 nicht nur den sinfonischen Duktus, der sich besonders an der neapolitanischen Opernsinfonia orientiert,⁹⁴ sondern auch die formale Anlage, die dem vom Sonatensatz durchdrungenen Ritornellprinzip von Konzerten nahe steht. Die instrumentale Einleitung bildet komplett die Grundlage des ersten Chorabschnitts (Takte 20-39), wobei dieser abschließend um fünf Takte erweitert wird (Takte 39-43). Der letzte Chorabschnitt (Takte 57-80) beginnt wieder mit dem fanfarenhaften ersten Thema, bleibt aber dann wie schon die instrumentale Einleitung in der ersten Stufe. Der zweite Teil des zweiten Themas ist leicht verändert: Die Einsatzfolge der vier Chorstimmen lautet nun Alt – Sopran – Bass – Tenor (gegenüber Sopran – Alt – Tenor – Bass in den Takten 29f). Die auf einen Orgelpunkt bezogene Schlussgruppe (Takte 70-76) ist wieder um fünf Takte erweitert (Takte 76-80) und auch hier variiert Mozart die Stimmkonstellationen: In den Takten 73-75 tauschen die Mittelstimmen gegenüber den Takten 36f ihre Position; der Basseinsatz verzögert sich um drei Achtel. Eine Ursache für diese Veränderung ist zunächst nicht ersichtlich, denn bei beiden Passagen bleibt der tonale Wechsel zwischen erster und fünfter Stufe (F-C im ersten Chor und B-F im letzten Chor) bestehen. Der Basseinsatz gleicht sich beim zweiten Abschnitt allerdings an die von den Bläsern vorgegebene Gliederung an. Bei der Imitation in Takt 76 sind Tenor und Bass sowie Sopran und Alt (gegenüber Alt und Bass sowie Sopran und Tenor in Takt 39) gekoppelt. Mozart fügt an diesen Schlusschor einen instrumentalen Teil (Takte 80-84) an, der dem Mittelteil (Takte 43-46) entspricht. Wie bereits im Schlusssatz von KV 108 setzt der Komponist auch hier in den instrumentalen Satz einen letzten „alleluia“-Block hinein, der sich nun aber unmittelbar an den vorangegangenen Chorabschnitt anschließt und die Paenultimadehnung des Orchesters bis zum Eintritt der Tonika mit vollzieht. Der Chor beherrscht also mit seinem Jubelruf den instrumentalen Schluss.

Wenngleich die formale Gestaltung der beiden Einleitungssätze sich erstaunlich ähnelt, so zeigt doch die innere Architektur der Stücke, dass Mozart in KV 127 wesentlich differenzierter und aufgelockerter zu komponieren vermochte. Gerade in der Behandlung des Chores wird ersichtlich, dass die vier Stimmen weniger als blockhafter Satzverband denn als eigenständi-

⁹⁴ Es sei daran erinnert, dass Mozart kurz zuvor von seiner Italienreise zurückgekehrt war.

ge Partien angelegt sind. Ein Blick auf den Anfang des ersten Chorabschnitts (Takte 20-43), der alle Bestandteile dieses neuen vokalen Satzes enthält, möge dies verdeutlichen.

S Re-gi-na coe-li lae-ta-re re-gi-na lae-ta-re re-gi-na re-gi-na coe-li lae-ta-re lae-ta-re

A Re-gi-na coe-li lae-ta-re re-gi-na coe-li lae-ta-re lae-ta-re

T Re-gi-na coe-li lae-ta-re re-gi-na re-gi-na coe-li lae-ta-re lae-ta-re

B re-gi-na coe-li lae-ta-re re-gi-na lae-ta-re re-gi-na re-gi-na coe-li lae-ta-re lae-ta-re

Abb. 104: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 1. Satz, T. 20-24

Der Sopran beginnt in Takt 20 mit dem auftaktigen Hauptthema im unisono geführt mit den Oboen und den Violinen. Bass, Alt und Tenor kommen nacheinander hinzu, dabei folgt der Bass in absteigender Linie dem Basso continuo und der Bratsche,⁹⁵ der Alt imitiert diesen Skalenabstieg und ist dabei in Takt 20 in Dezimen gekoppelt. Der Tenor singt eine neue melodische Linie, die trotz des Auftakts in keinem Zusammenhang zu den anderen Stimmen steht. Wenngleich er ab dem „laetare“ (Takt 21) immer gemeinsam mit dem Sopran und dem Bass beginnt, so schließen die beiden Stimmen schon eine Achtel früher. Da die Violinen ab Takt 21 in eine Sechzehntelfigurierung übergegangen sind, ist der Sopran nun nur noch mit den Oboen gekoppelt, die die melodische Linie der Figurierung hervorheben. Die Sopranstimme trägt das zweitönige auftaktige Motiv in den Takten 21-22 mit „regina – laetare – regina“ vor, wobei die dritte Silbe mit der Unterquinte bzw. Unterterz nachschlägt. Ähnlich unabhängig wie der Tenor ist auch der Alt, der durch den um eine Viertel verschobenen Einsatz die letzte noch fehlende Zählzeit im Takt markiert: Nach der Eins im Sopran, Alt und Bass, der Zwei im Tenor, der Drei im Sopran und Bass, nun die vierte Zählzeit im Tenor. Erst in Takt 23 finden sich die vier Vokalstimmen zur gleichzeitigen Deklamation des Verses zusammen, die sie zielstrebig mit einem Halbschluss (Takt 24) beenden. Das zweite Thema (Takte 25-32) eignet sich durch die Intervallsprünge und die Dreiklangsbrechungen weniger für eine Textierung. Deshalb übernimmt der Chor die Thematik nicht, sondern stellt in Takt 25 zwei Stimmpaare mit eigenständigen Motiven (Tenor und Bass

⁹⁵ Nahezu während des gesamten Satzes bleibt der Vokal-Bass an den Instrumentalbass gebunden. Nur in den Takten 39f und 76f löst er sich von dem Fundament.

sowie Sopran und Alt)⁹⁶ einander gegenüber. Die Paare werden in den beiden darauf folgenden Takten zusätzlich untergliedert: Zunächst bleiben Tenor und Bass noch zusammen, Alt und Sopran aber gehen im Abstand einer Viertel getrennte Wege (Takt 26). In Takt 27 sind schließlich Alt, Tenor und Bass miteinander gekoppelt, der Sopran wird selbständig geführt. Trotz veränderter Rollenverteilung bleibt die halbtaktig komplementäre Satzstruktur unverändert. Erst zum Halbschluss hin deklamiert der gesamte Chor wieder gemeinsam (Takt 28). Den darauf folgenden zweiten Teil des Seitensatzes (Takte 29f) nutzt Mozart zu einer kontrapunktischen Exposition, die in diesem Satz vermehrt aufscheint. Sopran, Alt, Tenor und Bass setzen im Abstand einer halben Note mit einem jeweils durch einen Oktavsprung eröffneten „alleluia“-Motiv ein.⁹⁷ Die fugierte Satztechnik weist auf den nahenden Schluss hin. Die eigentliche Schlussgruppe (Takte 33-43) zeigt wieder die in KV 108 so häufig beobachtete blockhafte Chordeklamation in langen Notenwerten. Doch Mozart weiß auch sie aufzulockern, indem er beim ersten Mal den Schlussklang in den drei Oberstimmen um eine Achtel verzögert eintreten lässt (Takt 34). Erst bei der Wiederholung des Zweitakters erklingt sie in allen vier Stimmen auf der schweren dritten Taktzeit.

Im *Andante* treten Flöten an die Stelle der Oboen, eine in langsamen Sinfoniesätzen häufig vorkommende Besetzungsänderung. Die Stimmung der Hörner wird entsprechend der Tonart des Satzes F-Dur angepasst. Der Text des zweiten Verses ist dem Solosopran zugeordnet, den dritten Vers übernimmt der Chor. Wie in KV 108 weist auch das *Andante* wiederum eine ähnliche formale Architektur wie der erste Satz auf:

T. 1-13	Orchester	I-(I)
T. 14-40	Solo 1: Vers 2 mit Melisma	I-V
T. 40-51	Chor: Vers 3	V
T. 51-53	Orchester	V-V(Moll)
T. 54-59	Solo 2: Vers 2	II-(I)
T. 60-80	Solo 3: Vers 2 mit Melisma	I
T. 80-93	Chor: Vers 3	I

Bei der „Reprise“ (Takte 60-93) handelt es sich auch hier um keine strenge Wiederaufnahme des ersten Vokalteils (Takte 14-51), sondern um eine Modifikation. Das letzte Solo (Takte 60-80) und der letzte Chorabschnitt (Takte 80-93) ab dem „alleluia“ sind zunächst leicht abgewandelt. Das Solo ist um sechs Takte verkürzt: Es beginnt in Takt 60 bereits im achten Takt des ersten Solos (Takt 21); das Melisma von „portare“ wird dagegen um einen

⁹⁶ In Takt 39 sind Alt und Bass sowie Sopran und Tenor als Stimmpaare zusammengefasst.

⁹⁷ In den Takten 36f übernimmt Mozart diese Einsatzfolge auf ein weiteres Motiv.

zusätzlichen Takt (Takt 66) erweitert. Die harmonische Ausweichung nach a-Moll (Takt 91) verlängert den Chorabschnitt um zwei Takte.

Im Zentrum der Betrachtung dieses Satzes soll eine Gegenüberstellung mit dem zweiten Satz des *Regina coeli* KV 108 stehen, der in so auffallender Weise der späteren Komposition ähnelt, dass sich ein detaillierter Vergleich geradezu aufdrängt. Auf die instrumentale Einleitung beider Sätze trifft eine Einteilung in drei Abschnitte zu, die sich in 3 + 4 + 7 Takte gliedern. Unterschiedlich ist lediglich die Position von Halb- und Ganzschluss. Während in KV 108 der erste Teil halbschlüssig und der zweite Teil ganzschlüssig endet, trifft man in KV 127 auf eine umgekehrte Anordnung.

Abb. 105: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 108 (NMA I/3), 2. Satz, T. 1-13

Abb. 106: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 2. Satz, T. 1-13

Die Gemeinsamkeiten in der Themenbildung der beiden F-Dur-Sätze KV 108 und KV 127 betreffen folgende Punkte: Es handelt sich beide Male um einen dreitaktigen Vordersatz mit Zäsur auf der zweiten Zählzeit des dritten Taktes und einer Binnenzäsur auf dem zweiten Viertel des zweiten Taktes, die in KV 108 deutlicher ausfällt als in KV 127. Während der Vordersatz auf dem Quintton der Tonika anhebt, beginnt der viertaktige Nachsatz auf dem Oktavton, berührt dann die Oberterz und geht in eine Sequenzierung über, die mit zwei Takten Kadenz abschließt. Der Vordersatz zeigt zwischen beiden Violinen die Terzkopplung, die im Nachsatz zur Oktavkopplung geweitet wird und in der Kadenz wieder zur Terzbindung zurückfindet. Auf dem Zielklang des ersten Abschnitts setzen die Hörner (in KV 108 die Flöten) mit einem langen liegenden Ton ein, der den zweiten Abschnitt der instrumentalen Einleitung eröffnet, die zweiten Violinen gehen in Sechzehnteldreiklangsbrechungen über. Während der zweite Abschnitt der instrumentalen Einleitung im *Regina coeli* KV 108 kein weiteres Thema entwickelt, steht bei der späteren Komposition ein melodisches Zweitaktmotiv der ersten Violine im Vordergrund, die in einen Dialog mit den Flöten und Bratschen tritt.⁹⁸ Mozart koppelt zunächst die Vokalstimme im unisono an die erste Violine. In KV 127 löst sie sich davon bereits im Nachsatz des ersten Themas, um dann aber wieder zu den Gerüsttönen der ersten Violine zurückzukehren, die sie als Basis ihrer Verzierung und für das Melisma nimmt (ab Takt 21).

Die unterschiedliche Textgliederung beider *Regina coeli* ist in den Vokalabschnitten die Ursache für die jeweils verschiedenartige Fortführung des Satzes. Die beiden Soli unterscheiden sich in KV 108 durch die Textierung mit jeweils einem anderen Vers; der Chor übernimmt das abschließende „alleluia“. In der späteren Vertonung teilt Mozart die Verse 2 und 3 beiden Vokalabschnitten zu (Takte 13-51 und 60-93), kontrastiert sie aber innerhalb dieser Abschnitte durch die Solo-Tutti-Besetzung. Der Solo-Sopran trägt den zweiten Vers mit „alleluia“ vor (Takte 13-40 und 60-80), der Chor übernimmt den dritten Vers ebenfalls mit „alleluia“ (Takte 40-51 und 80-93). Der textliche Kontrast von KV 108 besteht in KV 127 nicht mehr. Mozart variiert deshalb die melodische Linie von Solosopran und Chor und schafft damit den gewünschten Gegensatz. Den Abschnitt zwischen diesen beiden Vokalteilen überbrückt der Komponist in den Sätzen auf ähnliche Weise: Während in KV 108 (Takte 47-51) eine C-Dur bestätigende Kadenzwendung vorliegt, die mit einer Moll-Bassfloskel zur neuen Dominante D-Dur am Beginn des Solos überführt, geschieht das gleiche in KV 127 noch knapper (Takte 51-53), indem erste und fünfte Stufe von C-Dur einander

⁹⁸ Die Flöten setzen bereits in Takt 7 ein, so dass der dritte Teil in KV 127 insgesamt sieben Takte gegenüber sechs Takten von KV 108 umfasst.

lapidar gegenüberstehen und die erste Stufe abschließend für die Dauer eines Taktes durch die kleine Terz nach Moll verwandelt wird. Das anschließende zweite Solo führt den Solosopran zunächst beide Male über die dominante D-Dur in die zweite Stufe g-Moll. Die Musik leitet über einen C-Dur-Septakkord in den Halbschluss von F-Dur über, der die Nahtstelle zur Themen-Reprise darstellt. Während in KV 108 die Tonika im Bass noch erklingt, ist dies in KV 127 radikal vermieden.

In KV 127 werden der zweite und der dritte Satz durch ein dreitaktiges instrumentales Zwischenspiel (Takte 93-95) miteinander verbunden, in dem die Streicher von F-Dur zur neuen Tonart Es-Dur überleiten. Während der Taktwechsel und die neue Tempoangabe *Adagio* bereits auf dem Schlussklang des vorausgehenden „alleluia“ erfolgen, ist der Tonartenwechsel erst nach der Modulation in Takt 96 durch neue Vorzeichen angezeigt. Obwohl auch dieser Satz rein solistisch angelegt ist, werden im Gegensatz zu KV 108 Bläser (Oboen und Hörner) verwendet. Überhaupt weicht dieser Satz als erster aus KV 127 in einigen Dingen entscheidend vom Vorbild der früheren Komposition ab.

Wiederum veranlasst die Andachtshaltung des „Ora pro nobis Deum“ im *Adagio* den Komponisten, die Solostimme in das Zentrum der Komposition zu rücken. Mozart war mit den spezifischen stimmlichen Stärken der Sängerin, für die diese Partie geschrieben worden war, sehr gut vertraut – es handelt sich dabei um die Hofsängerin Maria Magdalena Lipp (1745-1827), die Tochter Franz Ignaz Lipps und Frau Johann Michael Haydns. Sie galt als vorzügliche Sängerin, die von Fürsterzbischof Schrattenbach von 1761 bis etwa 1764 gemeinsam mit Maria Anna Braunhofer (1748-1819) zum Gesangsstudium nach Venedig geschickt worden war.⁹⁹ Besonders die virtuososen Koloraturen des vorliegenden *Adagio* lassen die in Italien erworbenen Fähigkeiten erkennen.

In der formalen Anlage werden zwei Solo-Abschnitte jeweils von kurzen Orchesterpartien umrahmt. Die Soli modulieren wie gewohnt, die Orchesterabschnitte setzen die bereits etablierte Tonart fort.¹⁰⁰

[T. 93-96	Orchester]	
T. 96-109	Solo: Vers 4	I-V
T. 109-111	Orchester	V
T. 111-131	Solo: Vers 4	V-VI-III-II-V-I
T. 131-134	Orchester	I

⁹⁹ Hintermaier, Salzburger Hofkapelle, S. 227.

¹⁰⁰ Eine Ausnahme bildet der modulierende Überleitungsabschnitt zwischen den Sätzen zwei und drei, der gleichzeitig die Funktion eines ersten Orchesterabschnittes einnimmt.

Für die Betrachtungen seien einige ausgewählte Passagen der Solostimme herausgegriffen. Der Beginn des Satzes ähnelt KV 108: Sopran und erste Violine intonieren in den ersten beiden Takten (Takte 96f) die Melodie im unisono, die vokale Stimme löst sich aber schon ab Takt 98 von ihrem instrumentalen Partner, kommt jedoch im Verlauf immer wieder auf diese Bindung zurück, so in den Takten 99, 101 und 103-105. In beiden Kompositionen sind die Melismen sehr virtuos ausgeführt. In KV 108 behandelt Mozart den Solo-Sopran als allein führende Stimme, die von begleitenden Instrumenten getragen wird. In der späteren Vertonung bleiben die Koppelung an die erste Violine und die Verzierung von Gerüsttönen durch Melismen (z. B. Takte 120f) erhalten. Es tritt aber noch eine zweite Funktion hinzu: Zwischen dem Sopran und den Violinen entwickelt sich bisweilen auch ein Zwiegespräch, das besonders schön in den ausnotierten Trillerfiguren der Takte 107-109 zu Tage tritt:



Abb. 107: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 3. Satz, T. 107-109

Die instrumentale Spielfigur tritt zwischen die einzelnen auf Viertelnoten deklamierten Silben; erst in Takt 108 berühren sich Sopran und Violinen für einen kurzen Moment auf demselben Ton (f^2).

Das zweite Solo beginnt wie das erste mit einem Pendeln von Tonika- und Subdominantklang. Nach dem lang gehaltenen „o-ra“ des Solosoprans entfernt es sich vom ersten Solo, berührt kurz die sechste Stufe, um in Takt 116 mit einer Vollkadenz die dritte Stufe zu erreichen. Über eine Sequenzierung gleitet der Satz zur fünften Stufe zurück, die noch im selben Takt 119 zur Dominante von Es-Dur umgedeutet wird, das schließlich drei Takte später wieder vollkommen erreicht ist. Bis Takt 116 fällt der Verschluss jeweils auf einen neuen Zielpunkt innerhalb der Modulation (die Klänge lauten B-Dur, c-Moll und g-Moll). Von da ab differieren harmonische Gliederungspunkte und Verschlüsse.

Besondere Aufmerksamkeit gebührt einer Stelle kurz vor Schluss des Satzes (Takt 128). Unmittelbar vor der Solokadenz hält das gesamte Orchester inne, eine Generalpause tritt ein und in die Stille singt der Sopran unbegleitet nochmals den vierten Vers „ora pro nobis Deum“, um daraufhin nach Art einer Rezitation gemeinsam mit dem Orchester den Text zu wiederho-

len und die Paenultima „De-um“ mit einer Kadenz zu verzieren, die Maria Magdalena Lipp eine letzte Möglichkeit zur Demonstration ihrer Gesangkunst geboten haben mag.

Das *Allegro* mit dem abschließenden „alleluia“ entspricht mit seinem raschen Tempo und dem kurzatmigen 3/8-Takt in seiner Haltung wiederum dem Finale einer Sinfonie oder eines Konzerts. Formal lässt sich der Satz als dreiteilige, dem Sonatenprinzip ähnelnde Reprisesform ABA' mit Anhang C (Coda) auffassen. Der kontinuierliche Wechsel zwischen Solosopran und Chor bestimmt alle vier Teile der Komposition, hat aber keinen Einfluss auf die satzübergreifende Gliederung, wie dies beim Ritornellprinzip der Fall wäre. Die beiden wichtigsten Blöcke des Satzes erfüllen in thematischer und harmonischer Hinsicht die Funktion von Exposition (Takte 1-60) und Reprise (Takte 77-108). Der kurze Mittelteil (Takte 66-76) führt weder in fernere Tonarten noch zeigt er das, was thematische Arbeit genannt wird.¹⁰¹ Seine Aufgabe besteht einzig und allein darin, in kürzest möglicher Form von der Dominant-Tonart zur Tonika der Reprise zurückzukehren.

T. 1-31	Solo 1	I-V	Exposition
T. 32-60	Chor	V	
T. 60-66	Orchester	V	
T. 66-73	Solo 2	V-(I)	Reprise
T. 73-76	Chor	V-(I)	
T. 77-108	Solo 3	I	
T. 109-137	Chor	I	
T. 137-153	Solo 4	I	
T. 153-182	Chor	I	

Für die Verbindung zwischen den textgleichen Chor- und Solo-Abschnitten gibt es zwei prinzipiell unterschiedliche Möglichkeiten: Zum einen den Neubeginn im darauf folgenden Takt und zum anderen die für den Wechsel von Solo zu Ritornell charakteristische Überlappung. Die erstgenannte Form verwendet Mozart beim Wechsel zwischen erstem Solo und erstem Chor (Takte 31f), zwischen zweitem Chor und drittem Solo (Takte 76f), zwischen drittem Solo und drittem Chor (Takte 108f) und innerhalb eines einzigen Taktes auch zwischen zweitem Solo und zweitem Chor (Takt 73). Der Beginn der Reprise in Takt 77 tritt besonders prägnant durch eine Achtelnote Generalpause hervor. An vier Stellen finden wir dagegen die charakteristische Ritornellablösung: Beim Eintritt des instrumentalen Zwischenspiels (Takt 60), dem Beginn des zweiten Solo (Takt 66) und zweimal in der Coda (Takte 137 und 153).

¹⁰¹ Er ist überdies der einzige Abschnitt, in dem das Solo keine Melismen aufweist.

In allen Abschnitten behält Mozart die Abfolge Solo – Chor strikt bei und behandelt dabei den Chor gleich gewichtig wie das Solo. Musikalisch unterscheiden sich beide zunächst dadurch, dass die Solostimme mit Hilfe von Melismen aus den vom viersilbigen Wort „alleluia“ vorgegebenen zwei- und viertaktigen Phrasen ausbrechen kann. In den beiden Hauptteilen A und A' trägt nur die Schlussilbe den melismatischen Anhang. Dabei erweitert sich die zweitaktige Phrase auf fünf (Takte 23-27) oder sechs Takte (Takte 13-18, 89-94 und 99-104).¹⁰²



Abb. 108: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 4. Satz, T. 13-18

Die Melismen führen stets in Sechzehnteln in einer Aufwärtsbewegung zu den beiden höchsten Tönen der Solopartie (a^2 und b^2) hin. Der Hauptgedanke des Satzes kombiniert ein eröffnendes viertaktiges „alleluia“ mit zwei zweitaktigen. Das vier Takte umfassende Modell erhält sein melodisches Profil durch die beiden mit einem absteigenden Sekundschritt verbundenen Quartsprünge. Es erscheint im Verlauf des Satzes in vielfachen Abwandlungen. Der kurzatmigere Nachsatz vereint einen im Rhythmus lang – kurz – lang – kurz deklamierten Zweitakter mit einem auf die erste Zählzeit von Takt 2 hinielenden Schlussglied kurz – kurz – kurz – lang.¹⁰³ Diese rhythmischen Modelle begegnen danach in Solo und Chor immer wieder, wobei noch andere Formen des Zweitakters beobachtet werden können, etwa kurz – lang – kurz – lang (Takte 19f und 95f) sowie eine Formel mit klingendem Schluss (Takte 21f und 97f).



Abb. 109: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 4. Satz, T. 19-22

Die Sequenzen der Chorteile nützt Mozart zu den verschiedensten Kombinationen. So zeigen die Takte 40-44 drei Schichten: Alt und Tenor folgen dem viertaktigen Modell, das im Sopran um eine Achtel versetzt synkopiert

¹⁰² Vergleiche hierzu auch den gregorianischen Alleluia-Jubilus.

¹⁰³ Aus diesem Modell entspringen auch die Melismen von Teil A und A'.

wird. Gleichzeitig erklingt im Bass eine Form des zweitaktigen „alleluia“, die mit der Betonung der dritten Silbe ganz auf den jeweils zweiten Takt hinzielt.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. Each voice part is written on a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics for all parts are 'al - le - lu - ia'. The Soprano part begins with a melisma on the first syllable 'al', which is held for five measures. The other parts enter with the full phrase. The Basso part has a unique rhythmic pattern, emphasizing the third syllable 'lu'.

Abb. 110: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3), 4. Satz, T. 40-47

Im parallel gestalteten Repräsentteil ist der Gegensatz zwischen den Stimmen weiter verschärft (Takte 117-120). Die viertaktige Grundform im Tenor erscheint durch eine Verkürzung der zweiten und vierten Silbe des „alleluia“ zugunsten der anderen Silben variiert. Beim versetzten Einsatz der zweiten viertaktigen Phrase täuscht Mozart im Sopran zunächst eine dritte, um zwei Achtel verspätete Ebene vor, die dann nicht realisiert wird. Der Schlusssatz des *Regina coeli* demonstriert damit spielerisch Mozarts Kunst, das „alleluia“ auf unterschiedlichste Weise musikalisch zu artikulieren und im Chorsatz mehrschichtig kompositorisch zu verarbeiten. Auf diese Weise kommen beide Seiten des „alleluia“, die syllabisch-sprachliche und die melismatisch-instrumentale, zur Geltung.

Die Codateile bringen gegenüber dem bisher Festgestellten noch einmal Neues. Der Sopran beginnt jetzt mit einem Melisma auf der ersten Silbe des „alleluia“. Es entwickelt sich aus einem fünf Takte gehaltenen Ton (Takte 137-141). Im Anschluss daran kommt es zu einem Wechselspiel zwischen Oboen (und Bratschen) einerseits und der Sopranstimme andererseits (Takte 141-144). Ein sechstaktiges Sechzehntelmelisma (Takte 147-153) beendet das Solo, das vom Chor ritornellartig abgelöst wird. Nun erscheinen in den Takten 162-163 schließlich auch Melismen. Ganz am Schluss des Werks erreicht diese für das „alleluia“ historisch so charakteristische Vortragsweise auch den Chorsatz.

Mozarts letzte Vertonung des *Regina coeli* KV 276 wird in das Jahr 1779 datiert.¹⁰⁴ Das Autograph ist verschollen. Vielleicht hat Mozart auch dieses Werk für den Umzug des Hofes in die Sommerresidenz Schloss Mirabell am 16. Mai 1779 komponiert. Mit vier Solisten, Chor, zwei Oboen, zwei Trompeten, Pauken, zwei Violinen und Basso continuo lässt die Besetzung des *Regina coeli* wiederum eine sehr festliche Komposition erwarten. Mozart konzentriert die Vertonung auf einen einzigen Satz von 156 Takten Länge. Unter Umständen ist die gedrängtere Anlage auf die Reformbestrebungen des Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo zurückzuführen, obwohl es diese Form auch vor seinem Salzburger Amtsantritt schon gegeben hatte. Mozart schuf sich mit der Wahl dieses Konzepts für sein drittes *Regina coeli* noch einmal ganz neue Voraussetzungen.¹⁰⁵

Der Aufbau des Werks ist zweiteilig. Mozart verarbeitet den Text der Antiphon in zwei Abschnitten zweimal vollständig. Beide Teile entsprechen einander, sieht man vom erweiterten Schluss des zweiten Durchlaufs ab, weitgehend.

T. 1-33	VERS 1 + ALLELUIA	A
	T. 1-14: Chor	I-(I)
	T. 15-22: Soli	V-(V)
	T. 23-33: Chor: alleluia	V
T. 34-37	Orchester („Soli“)	V
T. 38-57	VERS 2 + ALLELUIA	
	T. 38-41: Solo Sopran	V-(V)
	T. 41-42: Chor: alleluia	V
	T. 43-46: Solo Tenor	VI-(VI)
	T. 46-48: Chor: alleluia	VI-(VI)
	T. 49-51: Soli	VI-(VI)
	T. 52-57: Chor: alleluia	VI
T. 58-68	VERS 3 + ALLELUIA	
	T. 58-68: Chor	VI-IV
T. 68-79	VERS 4 + ALLELUIA	
	T. 68-76: Soli	IV-II-I (Moll)-V
	T. 76-79: Chor: alleluia	V-(I)

¹⁰⁴ Edition in: NMA I/3, S. 243-260.

¹⁰⁵ Wyzewa/Saint-Foix (Mozart, Bd. III, S. 208) bemerken, die Komposition „nous offre une réalisation assurément parfaite de l'idéal salzbourgeois de la musique religieuse.“

T. 80-91	VERS 1 + ALLELUIA	A'
	T. 80-83: Soli	I
	T. 84-85: Chor	I
	T. 86-87: Soli	I-(I)
	T. 88-91: Chor: alleluia	I
T. 92-111	VERS 2 + ALLELUIA	
	T. 92-95: Solo Sopran	I-(I)
	T. 95-96: Chor: alleluia	I
	T. 97-100: Solo Tenor	I (Moll)-(I)
	T. 100-102: Chor: alleluia	I (Moll)-(I)
	T. 103-105: Soli	I (Moll)-(I)
	T. 106-111: Chor: alleluia	I
T. 112-123	VERS 3 + ALLELUIA	
	T. 112-123: Chor	I (Moll)-I
T. 123-156	VERS 4 + ALLELUIA	
	T. 123-131: Soli	I-II-I (Moll)-V
	T. 131-134: Chor: alleluia	V-(I)
	T. 135-138: Chor	I
	T. 138-145: Chor: alleluia	I
	T. 145-147: Orchester („Soli“)	I
	T. 147-156: Chor: alleluia	I

Mozart gliedert den ersten Teil seiner Komposition der Textvorlage entsprechend in vier Abschnitte und vertont jeden Vers sowie die jeweils abschließenden „alleluia“-Rufe mit einer eigenen thematischen Gestalt, die innerhalb des gesamten ersten Durchlaufes nicht wiederkehrt. Es fällt auf, dass C-Dur als Tonika schon sehr bald verlassen wird. Sie kehrt erst zu Beginn des zweiten Teils wieder. Die harmonischen Stationen lauten danach: G-Dur (ab Takt 15) – a-Moll (ab Takt 43) – F-Dur (ab Takt 62) – d-Moll (Takt 70) – c-Moll (Takt 72) und wieder G-Dur (Takt 74). Der Wechsel der Tonarten vollzieht sich meistens innerhalb eines Textabschnitts, er trifft nur einmal mit einer Verszäsur (Ende 3. Vers/Beginn 4. Vers) zusammen. Die Binnenglieder verharren zunächst innerhalb einer Tonart, der dritte Vers moduliert erstmals. Mozart orientiert sich in seiner kompositorischen Gestaltung dieses Verses unüberhörbar an der Textaussage: „resurrexit sicut dixit“. Mit der Verwandlung der Tonart vollzieht sich sogleich ein Wechsel der Dynamik: Aus dem piano wird durch ein crescendo ein fortissimo (Takte 57-61). Dieselbe Textpassage erscheint im zweiten Teil des Werks (Takte 111-118) plakativer mit einer Wendung vom dunklen c-Moll in das helle C-Dur verknüpft. Eine noch stärkere Modulation enthält der vierte Vers „ora pro nobis Deum“ (Takte 69-76), der mit drei als Dominante und Tonika aufeinander bezogenen Akkordpaaren von der vierten zur fünften Stufe gelangt. Mozart wechselt die Tonart an den beiden anderen Stellen nach einem Halbschluss (Takte 14f) oder schiebt zwischen Zielklang (G-Dur) und

Neubeginn (a-Moll) eine knappe Bassfloskel zur Überbrückung ein (Takte 42f).

Bemerkenswert erscheint, dass Mozart den einzelnen Versen in seiner Komposition sehr unterschiedlichen musikalischen Raum zugesteht. Die ersten beiden Zeilen, die überdies durch ein instrumentales Zwischenspiel getrennt sind, beanspruchen etwa drei Viertel des ersten Teils (Takte 1-33 und 38-57), während die modulierenden Verse 3-4 in nur jeweils zehn Takten abgehandelt werden.

Innerhalb der vier Einzelverse sind mit Ausnahme des rein chorischen dritten Verses (Takte 58-68 und 112-123) immer solistische und chorische Abschnitte gegenübergestellt. Chor und Solisten tragen den ersten Vers vor (Takte 1-33 und 80-91),¹⁰⁶ Solosopran, Solotenor und alle vier Solisten den zweiten Vers (Takte 38-41 und 92-111). Der vierte Vers schließlich, eine durch besonders innige Deklamation auffallende Passage, ist den vier Solisten gemeinsam zugeordnet (Takte 69-79 und 124-134). Das „alleluia“ übernimmt in allen vier Abschnitten der Chor. Der Wechsel zwischen Solisten und Chor ist im zweiten Vers am ausgeprägtesten gestaltet. Das „quia quem meruisti portare“ wird zunächst zweimal von einer einzelnen Solostimme gesungen (Takte 38-41 und 92-95: Sopran – Takte 43-46 und 97-100: Tenor), auf die jeweils ein chorisches „alleluia“ folgt. Anschließend greifen alle vier Solisten gemeinsam das Thema nochmals auf (Takte 49-52 und 103-105) und geben das „alleluia“ erneut an den Chor weiter, der diesen Abschnitt beschließt. Ungewöhnlich wirkt der Rahmen des zweiten Verses. Es ist dies der einzige Punkt innerhalb der Komposition, der mit einer solistischen Vokalstimme beginnt. Während Mozart im ersten Teil diesen herausgehobenen Anfang mit einem instrumentalen, thematisch eigenständigen Zwischenspiel (Takte 34-37) vom vorangegangenen Chor-„alleluia“ zusätzlich abhebt, sieht er im zweiten Teil des Werks (Beginn des Solos in Takt 92) keine Notwendigkeit mehr dafür und verschiebt den Orchesterabschnitt an eine spätere Position. Der in der Komposition regelmäßig durchgeführte Wechsel zwischen Chor und Solisten wird gegen Ende des zweiten Verses unterbrochen, wenn das chorische „alleluia“ auf den chorischen Beginn des dritten Verses trifft (Takte 58 und 112). Im zweiten Teil der Komposition folgt noch ein weiteres Mal ein Chorschluss unmittelbar auf einen chorischen Beginn. Nach dem zum vierten Vers gehörenden „alleluia“ (Takte 131-134) wiederholt der Chor nochmals das „ora pro nobis Deum“. Mit dieser Passage leitet er eine ausgedehnte neue rein chorische Schlusserweiterung ein (Takte 135-156). Mozart greift bei der Wiederholung des vierten

¹⁰⁶ Im zweiten großen Abschnitt ist die Deklamation des ersten Verses zunächst den Solisten vorbehalten. Der Wechsel Soli – Chor – Soli bleibt dennoch erhalten, da der Chor in den Takten 84f das zuvor solistische „regina – laetare“ auch in seine Stimme übernimmt.

Verses in Sopran und Tenor also musikalisch auf das Thema des zweiten Verses mit seinem markanten einleitenden Quintsprung zurück. Dieser Quintsprung, der so charakteristisch für das eröffnende „quia“ ist (er findet sich u. a. auch in Werken von Eberlin und Biechteler), stellt beim „ora“ gleichzeitig einen Rückgriff auf die einstimmige liturgische Melodie des *Regina coeli* dar. Es folgt nun aber nicht das den zweiten Vers abschließende „alleluia“-Thema, sondern in verkürzter Form das „alleluia“ des ersten Verses. Ein letztes, thematisch neues „alleluia“ in gleichzeitiger Deklamation aller Stimmen beendet die Komposition (Takte 147-154). Um diesem besonderes Gewicht zu verleihen, grenzt Mozart es von der vorangegangenen Passage durch ein Orchesterzwischenspiel ab. Dabei handelt es sich um eine verkürzte Version des instrumentalen Teils, der im ersten Abschnitt zwischen erstem und zweiten Solo begegnete und an der entsprechenden Position im zweiten Abschnitt weggelassen wurde.

In der harmonischen Anlage zeichnet sich der zweite Teil der Komposition dadurch aus, dass die Tonika C-Dur nun sehr viel länger präsent ist als im ersten Teil. Erst im zweiten Vers wechselt Mozart jetzt die Tonart. Mit der Moll-Variante beherrscht eine zuvor nur beiläufig berührte Tonart weite Strecken des zweiten und des kompletten dritten Verses. C-Moll übernimmt damit im zweiten Teil die Aufgabe eines Gegenpols zur Tonika. In dieser Funktion waren fünfte und sechste Stufe im ersten Teil des Werkes eingesetzt. Dafür bleibt es jetzt dem vierten Vers vorbehalten, die fünfte Stufe wenigstens kurz vor Schluss noch einmal ins Spiel zu bringen.

In der Behandlung des Chorsatzes kehren bereits im *Regina coeli* KV 127 beobachtete Merkmale wieder: Gemeinsam deklamierte Passagen aller Stimmen begegnen nur an exponierten Positionen, so zu Beginn der Komposition (Takte 1-3), wenn der Chor taktweise aufsteigend (c^2 - e^2 - g^2 im Sopran) die Himmelskönigin („regina coeli“) anspricht, oder auch beim dritten „resurrexit sicut dixit“ und vierten Vers, in dem die vier Solisten das „ora pro nobis Deum“ wie eine Person gleichzeitig sprechen. Diesem Duktus folgen auch das letzte „alleluia“ der beiden Abschnitte (Takte 76-79 und 131-134) sowie das Schluss-„alleluia“ (Takte 147-156). In den übrigen Chorpässagen lockert Mozart mit kontrapunktischen und imitatorischen Mitteln den Chorsatz auf. Jede einzelne Stimme zeigt eine eigenständige Führung; so löst sich etwa der Vokalbass stellenweise vom Ensemblebass (Takte 1-3, 13f, 19f). Die Solostimmen treten sowohl als Einzelsolisten (Vers 2) wie auch als Quartett (Verse 1, 2 und 4) in Erscheinung.

Im ersten Vers fällt besonders auf, dass Mozart die dreisilbigen Worte „regina“ und „laetare“ musikalisch wie lapidare Floskeln artikuliert. Häufig erscheinen deshalb auch beide Worte unverbunden nebeneinander gestellt. Mit ähnlich elementarer Diktion ist auch das „alleluia“ umgesetzt. Der

Komponist verwendet an drei Stellen (Takte 13f, 78f und 133f) die aus Händels *Messias* bekannte rhythmisch melodische Formel:¹⁰⁷

Soprano
Alto
Tenore
Basso

ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Abb. 111: W. A. Mozart, *Regina coeli* KV 276 (NMA I/3), T. 78f

Mozart vertonte das *Regina coeli* im Jahr 1779 konzentrierter und vereinheitlichter, aber nicht weniger brillant als in den beiden mehrteiligen prunkvollen Kompositionen von 1771 und 1772. Die Wahl eines zweiteiligen Formkonzepts mag ein Indiz für die Abkehr von den aus Sinfonie und Konzert übernommenen Elementen darstellen, wie sie bei einem genaueren Blick auf das Werk auch in anderen Bereichen festgestellt werden kann. Der Komponist stützt sich stattdessen auf eine formale Disposition, die bei den Marianischen Antiphonen des Salzburger Umfelds zu beobachten ist (Eberlin, Adlgasser). Das *Regina coeli* KV 276 stellt ein konzentriertes und zugleich differenziertes Werk dar. Es paart großen Schwung mit ungewohnter Themenfülle. Fast wirkt es so, als habe Mozart gegenüber seinen beiden anderen Vertonungen des *Regina coeli* seinen Anspruch nochmals gesteigert: Bei einer Reduktion der äußeren Mittel gelingt ihm eine Zusammenfassung aller musikalischen Möglichkeiten.

¹⁰⁷ Göllner, Händel und die Wiener Klassiker, S. 103.

5 ZUSAMMENFASSUNG

Die in der vorliegenden Studie behandelten Salzburger Marianischen Antiphonen stammen aus den Beständen des ehemaligen Salzburger Dommusikarchivs und des Musikalienarchivs der Erzabtei St. Peter sowie aus bayerischen Klöster- und Kirchenarchiven.¹ Wenngleich die Auswahl der Vertonungen begrenzt bleiben musste, so bilden die zugrundegelegten Werke doch einen repräsentativen Rahmen, der es ermöglicht, Kompositionstraditionen zu abstrahieren und zu beurteilen. Die Werke Johann Michael Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts, Matthias Sigismund Biechtelers, Anton Cajetan Adlgassers und Luigi Gattis konnten durch Werkverzeichniseinträge und die Einsicht in das Stimmenmaterial sogar vollständig in die Betrachtungen einbezogen werden.

Das Repertoire dokumentiert eine deutliche Bevorzugung des *Regina coeli* und des *Salve regina*. Dies dürfte mit der liturgischen Stellung dieser Antiphonen zusammenhängen: Sie sind für den großen Zeitraum von Ostern bis zum Ende des Kirchenjahres bestimmt. *Alma redemptoris mater* und *Ave regina coelorum* spielen demgegenüber eher eine untergeordnete Rolle, auch weil sie in die adventliche und vorösterliche Fastenzeit fallen.

Die Texte aller vier Marianischer Antiphonen ermöglichen durch ihre relative Kürze eine durchgehende Textdisposition, die entweder durchkomponiert oder – sehr viel seltener – strophisch angelegt sein kann. *Alma redemptoris mater* und *Salve regina* begegnen in Salzburg am häufigsten in durchkomponierter Form. *Ave regina coelorum* und *Regina coeli* bieten sich mit ihrem gleichmäßigen Aufbau in acht bzw. vier Versen für eine mehrsätzige Satzfolge an, die gerade beim *Regina coeli* häufig zu beobachten ist. *Regina coeli* und *Salve regina* erscheinen in Unterteilungen von zwei bis fünf selbständigen Einzelsätzen,² für Wiener *Salve regina*-Vertonungen konnte Bruce MacIntyre sogar bis zu sechs Einzelsätze (etwa bei Johann Joseph Fux und Georg Reutter, dem Lehrer J. M. Haydns) nachweisen. Beim *Regina coeli* ist eine bei allen Komponisten weitgehend übereinstimmende Gliederung der Antiphon zu erkennen (einzig Biechteler weicht von diesem Schema ab): Der vierte Vers „ora pro nobis Deum“ wird durch seine Andachtshaltung langsam vertont und geht einem raschen Finalsatz mit dem Schluss-„alleluia“ voran. Die ersten drei Verse können auf sehr unterschiedliche Weise unterteilt sein: Verse 1-3, Vers 1 – Verse 2-3, Vers 1 – Vers 2 – Vers 3. Das *Salve*

¹ Heute in den Katalogen Bayerischer Musiksammlungen erschlossen; die Handschriften werden teilweise seit der Säkularisierung in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt.

² Dann stehen beim *Regina coeli* jeder Vers sowie der abschließende Jubelruf „alleluia“ für sich. Beim *Salve regina* gibt es unterschiedliche Möglichkeiten der Versdisposition.

regina dagegen zeichnet sich insgesamt durch einen größeren Reichtum von Möglichkeiten aus, den Text kompositorisch zu gliedern.

Die Vielfalt der Kompositionsweise lässt sich auch an den Besetzungen ablesen. Die Werke begegnen sowohl schlicht mit Streichern aber auch in aufwendiger, orchestraler Gestalt mit Streichern und Bläsern. Die vokale Besetzung reicht von der solistischen über rein chorische bis hin zu festlichen Vertonungen mit Solisten und Chor, die bei Eberlin die Bezeichnung „Regina coeli solemn“ erhält. Reine Solo-Kompositionen folgen der italienischen Tradition; sie finden sich besonders häufig bei Adlgasser. Chorische Vertonungen erscheinen in auffälliger Häufung im späten Schaffen Haydns im Zusammenhang mit den Reformen Erzbischof Hieronymus Graf Colloredos. Mehrsätzliche Chor-Solo-Kompositionen als prachtvollste Gestaltungsform waren sicherlich für besondere Feste bestimmt und lassen sich im Fall von Haydns *Regina coeli* MH 80 und Mozarts *Regina coeli* KV 108 mit ziemlicher Sicherheit auf die Nepomuksoktav der Jahre 1766 und 1771 beziehen.

Der äußere Aufbau der Kompositionen legt einen Vergleich mit instrumentalischen Gattungen nahe. Die dreisätzliche Gesamtanlage mit zwei Sätzen im raschen Tempo, die einen langsamen Mittelsatz umrahmen, sowie die Tonartenfolge und die Taktdisposition entsprechen häufig derjenigen von Sinfonien oder Konzerten. Aber auch die ältere viersätzliche „Sonata da chiesa“ mit ihrer charakteristischen paarigen Satzfolge langsam – schnell – langsam – schnell hinterlässt noch in einer Komposition Karl Heinrich Bibers ihre Spuren.

Die Gegenüberstellung von vokalen und instrumentalischen Bestandteilen steht für die Komponisten offensichtlich in einem engen Zusammenhang mit dem Solo-Tutti-Kontrast von Ritornellformen. Sie sind die primären formbildenden Kräfte, die das innere Konzept bestimmen. Der Besetzungswechsel kann sich sowohl auf vokal-instrumentaler Ebene (Chor – Orchester oder Solostimme – Orchester) vollziehen als auch auf einer Gegenüberstellung von zwei vokalen Gruppen (Solostimme – Chor) beruhen. Während die Vokalsolisten immer an den Solostellen des Concertos auftreten, das Orchester allein stets im Tutti erscheint, ist die Rolle des Chores ambivalent: Er kann sowohl den Solo- als auch den Tutti-Passagen zugeordnet sein. Vokale modulierende Soli stehen harmonisch in sich ruhenden instrumentalischen oder auch vokalen Tutti-Abschnitten gegenüber. Die Ritornellformen erscheinen allerdings nicht immer vollständig, sondern können um das Einleitungs- oder das Schlussritornell verkürzt sein. Umrahmen drei instrumentale Abschnitte zwei Soli, so entspricht diese besondere Ritornellform dem ersten Teil einer Da capo-Arie, eine Anlage, die sich besonders häufig in den untersuchten Kompositionen beobachten lässt. Die Soloab-

schnitte werden dabei wiederum entweder einem Vokalsolisten oder dem Chor zugeteilt. Eine vollständige Übernahme der großen dreiteiligen Da capo-Form begegnet hingegen nie.

Nur vereinzelt gibt es eine formale Konzeption, bei der Thematik, Harmonik oder Text formbildend sind. Dabei handelt es sich um strophische Formen volkstümlicher Marianischer Antiphonen oder um stile antico-Sätze, die durch die Reihung von Sogetti bestimmt werden. Der einzige formale Konkurrent des Ritornellprinzips ist das Reihungskonzept. Hier läuft der dem Satz zugeordnete Text zeilenweise durch oder wird wiederholt. Das zweiteilige Reihungskonzept lässt Verbindungen zum charakteristischen zweiteiligen Modell (AA') von Sinfoniesätzen Eberlins und Adlgassers erkennen. Dem Ritornellprinzip kann aber auch ein Reihungsprinzip übergeordnet werden, etwa wenn instrumentale und vokale Teile thematisch übereinstimmen oder der gesamte dem Satz zugrundeliegende Text zweimal erklingt.

Über den formalen Rahmen hinaus beeinflussen sinfonische und konzertierende Elemente die Kompositionen. Die Marianischen Antiphonen übernehmen den typisch sinfonischen Gestus teilweise nicht nur in der thematischen Gestaltung, sondern lassen zwischen instrumentalen, aber auch zwischen vokalen und instrumentalen Stimmen ein Wechselspiel im Sinne des Concertos entstehen. Dagegen ergibt sich eine Verbindung zur Kirchenmusik und älteren Satztraditionen am ehesten in Kompositionen mit stile antico-Elementen, die besonders häufig in Vertonungen des *Ave regina coelorum* verwendet wurden. Die Vokalphonie erscheint sowohl als ein die gesamte Vertonung bestimmendes Element wie auch in einzelnen Sätzen der Kompositionen. Äußerst selten sind Anklänge oder Übernahmen aus den einstimmigen liturgischen Melodien zu beobachten. Die Vertonungen von Marianischen Antiphonen wurzeln insgesamt, wie generell die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, entschieden im sinfonischen und konzertierenden Stil.

Johann Michael Haydn hat mit seinen 37 Marianischen Antiphonen einen der umfangreichsten Beiträge dieser kirchenmusikalischen Gattung geschaffen. Andere Komponisten folgen in gehörigem Abstand: Adlgasser mit insgesamt 19 Vertonungen, Biechteler mit sechs Vertonungen des *Regina coeli*, Mozart mit drei *Regina coeli* (und einem verschollenen *Alma redemptoris mater*) und Gatti mit zwei *Regina coeli*; von Leopold Mozart ist keine einzige Marianische Antiphon überliefert. Die Kompositionen Haydns zeigen in singulärer Weise das breite Spektrum der Vertonungsmöglichkeiten, das sich ansonsten nur aus der Gesamtheit aller Kompositionen erschließen lässt. Ma-

rianische Antiphonen durchziehen Haydns gesamtes Schaffen. Die Entstehung der Werkreihe lässt sich in vier Abschnitte gliedern:

1. In Wien, Belényes und Großwardein entstanden zwischen 1758-1760 elf meist einsätzigte Marianische Antiphonen (MH 14-34), von denen MH 29-34 durch die variierenden Besetzungen von rein chorischen bis zu Chor-Solo-Kompositionen mit wechselnden Solisten (Sopran, Alt, Tenor, Bass bzw. alle vier Vokalsolisten) eine besondere Stellung einnehmen.
2. Mit dem *Regina coeli* MH 80 von 1766 begann Haydn in Salzburg eine Reihe von wenigstens 13 Marianischen Antiphonen (MH 80-164), die innerhalb der wenigen kirchenmusikalischen Werke dieser Jahre besonderes Gewicht erhalten.
3. Zwischen 1774 und 1784, einer Zeit in der Haydn zahlreiche Messen komponierte, entstanden weitere acht Marianische Antiphonen (MH 191- 347), die ab 1777 (MH 231) formal ausschließlich dem Prinzip der Einsätzigkeit folgen.
4. Ab dem *Ave regina coelorum* MH 457 (ca. 1786-1788) vertonte Haydn insgesamt vier seiner Marianischen Antiphonen im Stile der Gradualkompositionen. Aus den späten neunziger Jahren stammen außerdem vier Bearbeitungen aus dem *Heiligen Gesang zum Gottesdienste* (Salzburg 1790) sowie eine deutschsprachige Vertonung des *Regina coeli* (MH 694).

Außerhalb regulärer Kompositionen stehen die Marianischen Antiphonen seines *Antiphonarium* MH 533, bei dem die mit Generalbass unterlegte Chormelodie einen schriftlichen Beleg für die kompositorisch präzierte Aufführungspraxis der liturgischen Einstimmigkeit im 18. Jahrhundert bietet.

Die Kompositionen Haydns umfassen also sämtliche Textdispositions-, Besetzungs- und Formvarianten und bieten mithin einen Überblick über die verschiedenen Gattungen aus einer Hand. Haydn führt die bei Biechteler, Eberlin und Adlgasser etablierten Vertonungstraditionen fort. Von seinen Vorgängern übernimmt er aber nur die Textdisposition und die in der inneren Satzanlage dominierenden Ritornellformen. Während der vierte Vers „ora pro nobis Deum“ des *Regina coeli* zuvor meist chorisch vertont worden war, komponiert ihn Haydn vorwiegend in solistischer Form. Mit den vier Gradualkompositionen MH 457, MH 634, MH 637 und MH 650 schafft Haydn eine neue, ganz auf den Chorsatz konzentrierte Kompositionsform, die dem kirchenmusikalischen Ideal des Erzbischofs Colloredo entsprochen haben dürfte.

Äußerlich betrachtet unterscheiden sich Mozarts Vertonungen des *Regina coeli* nur wenig von denen seiner Zeitgenossen. Die beiden mehrteiligen Werke KV 108 und KV 127 übernehmen mit der Einteilung in Vers 1 – Verse 2-3 – Vers 4 – alleluia eine Textdisposition, die sich auch in Vertonungen anderer Salzburger Komponisten findet, so etwa bei Adlgasser (AdWV 6.21, AdWV 6.23), Karl Heinrich Biber (A-Sd A.136) und Eberlin (D-Mbs Mus.ms. 1302; A-Sd A.417, A-Sd A.419). Auch die Form der durchkomponierten Marianischen Antiphonen, wie Mozart sie im *Regina coeli* KV 276 vorsieht, brachte an sich nichts Neues. In der Besetzung musste Mozart ebenfalls im Rahmen dessen bleiben, was ihm die Salzburger Gepflogenheiten boten.

Betrachtet man nun aber die innere Architektur der beiden mehrteiligen *Regina coeli* KV 108 und KV 127, so begegnet hier in fast allen Sätzen eine Form, die in den besprochenen Werken seiner Salzburger Zeitgenossen nicht vorkommt: der an die Sonatenform angenäherte Konzertsatz nach dem Modell Johann Christian Bachs, der die klassische Ritornellform ausweitete. Während andere Komponisten seit den 1760er Jahren die Übernahme der Sonatenform auf Kirchenwerke erprobten,³ überträgt Mozart ein anderes Konzept zunächst auf die Marianischen Antiphonen, das er erst später in seinen Instrumentalkonzerten, vornehmlich den Klavierkonzerten, immer wieder anwendete. Auch für Mozart war der Gegensatz zwischen Vokal und Instrumental, Solisten und Chor, also zwischen Tutti und Solo ein primärer Aspekt in der Vertonung des *Regina coeli*.

Mozarts Hauptaugenmerk gilt der Behandlung der solistischen und choralischen Vokalstimmen. Während er in KV 108 den Chor zumeist noch als einheitlichen Block behandelt, werden die Stimmen in KV 127 und KV 276 zunehmend selbständiger. Der Sopran ist nicht mehr mit der ersten Violine gekoppelt und der Bass löst sich von seiner Bindung an den instrumentalen Basso. Diese Merkmale finden sich nur bei Mozart. Kontrapunkt und Imitation erscheinen bei ihm in einer besonders ausgearbeiteten und differenzierten Form. Mozarts Kirchenmusik, das gilt auch für seine Vertonungen Marianischer Antiphonen, steht fest auf dem Boden der Salzburger Traditionen. Sein sicherer Blick für die Vorgaben des Textes und für Gattungszusammenhänge in der Musik aber lässt ihn neue Wege gehen.

³ So zum Beispiel Albrechtsberger, Reutter, Dittersdorf. MacIntyre, *Viennese Concerted Mass*, S. 130.

6 WERKLISTE MARIANISCHER ANTIPHONEN VON SALZBURGER KOM- PONISTEN

Die Werkliste verzeichnet Marianische Antiphonen von Komponisten der Salzburger Hofkapelle. Die Vertonungen von Anton Cajetan Adlgasser, Matthias Siegmund Biechteler, Luigi Gatti, Johann Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart wurden den Angaben in Werkverzeichnissen entsprechend vollständig aufgeführt und durch Bearbeitungen sowie (teilweise nicht geklärte) Zuschreibungen ergänzt. Bei den Kompositionen von Karl Heinrich Biber, Johann Ernst Eberlin, Domenico Fischietti, Franz Ignaz Lipp, Giuseppe Lolli, Sigismund von Neukomm und Anton Ferdinand Paris handelt es sich um eine Auswahl Marianischer Antiphonen, die spartiert oder als Stimmen eingesehen wurden.

Adlgasser, Anton Cajetan (1729-1777)¹

Salve regina C-Dur AdWV 6.01

Besetzung: Cs, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 7. April 1767

Quelle: A-Ssp Adl. 120.1²

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina C-Dur AdWV 6.02

Besetzung: As, Fg solo, 2 Vl, B.c.

Datierung: nicht später als 1768

Salve regina G-Dur AdWV 6.03 (auch als *Ave Maria* AdWV 5.11 überliefert)

Besetzung: CTs, CATB, 2 Cor, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: 1771 oder später

Quelle: D-TIT 100

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina G-Dur AdWV 6.04

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Vl, B.c.

Datierung: nicht später als 1750

Salve regina G-Dur AdWV 6.05

Besetzung: Cs, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 1772

Quellen: A-Ssp Adl. 125.1 und Adl. 125.2

Salve regina F-Dur AdWV 6.06

Besetzung: Cs, 2 Fl, 2 Cor, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: ca. 1765 oder später ?

Salve regina B-Dur AdWV 6.07 (auch als *O Maria, Virgo pia* AdWV 5.18 und Arie „Quod libens vobis contuli“ aus *Chalcis expugnata* AdWV 10.06 überliefert)

Besetzung: CATBs, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 1772

Quelle: D-BGD 101

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina B-Dur AdWV 6.08

Besetzung: Cs, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 7. April 1767

Quelle: A-Ssp Adl. 130.1

Salve regina B-Dur AdWV 6.09

Besetzung: As, 2 Cor, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: ca. 1772 oder später

Quelle: A-Ssp Adl. 135.1

¹ Angaben nach Catanzaro/Rainer, Adlgasser und Catanzaro, Sacred music.

² Es sind die Quellen verzeichnet, die als Stimmen eingesehen oder spartiert wurden. Weiterhin werden Fundorte genannt, wenn das entsprechende Werk nicht in den Werkverzeichnissen aufscheint.

Salve regina Es-Dur AdWV 6.10 ?

Besetzung: Cs, 2 Vl, B.c.

Datierung: nicht später als 1778

Quelle: A-Ssp Adl. 140.1

Salve regina D-Dur AdWV 6.11 (Bearbeitung der Arie „Ad tollit aeger animum“ aus *Bela Hungariae Princeps* AdWV 10.05)

Besetzung: Cs, Fg s oder Cor s, 2 Vl, Vla, B.c.

Quelle: A-Ssp Adl 205.1

Regina coeli C-Dur AdWV 6.21

Besetzung: Cs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 1759

Regina coeli C-Dur AdWV 6.22

Besetzung: Cs, 2 Ob, 2 Cor, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 1772

Quelle: D-LFN 102

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli B-Dur AdWV 6.23

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, Trmb solo, 2 Vl, Vla, B.c.

Datierung: nicht später als 1769 ?

Quellen: A-Sd A.110.1 und A-Ssp Adl. 19

Regina coeli B-Dur AdWV 6.24

Besetzung: Cs, 2 Vl, B.c.

Datierung: nicht später als 1768

Ave regina coelorum C-Dur AdWV 6.41 (Bearbeitung der Arie „Donec astra coelo stabunt“ aus *Bela Hungariae Princeps* AdWV 10.05)

Besetzung: CCs, 2 Fl, 2 Cor, 2 Vl, Vla, B.c.

Ave regina coelorum A-Dur AdWV 6.42

Besetzung: CTs, 2 Vl, B.c.

Datierung: nicht später als 1768

Alma redemptoris mater F-Dur AdWV 6.61

Besetzung: Bs, 2 Vl, B.c.

Datierung: nicht später als 1768

Alma redemptoris mater G-Dur AdWV 6.62

(Bearbeitung der Arie „Da ich ohne-

dem verloren“ aus *Die wirkende Gnade Gottes (David in der Buße)* AdWV 11.02)

Besetzung: Ts, 2 Vl, B.c.

Biber, Karl Heinrich (1681-1749)³

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CCs, CATB, Vl, Org

Datierung: 1725 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.136

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: 1. Hälfte 18. Jh.

Quelle: A-Sd A.137

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATBs, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: vor 1714 ? (Quelle)

Quelle: A-Sd A.138

Regina coeli B-Dur⁴

Besetzung: BBBBs, 2Vl, Org

Datierung: 1722 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.139

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli G-Dur

Besetzung: CCATB, 2 Vl, Org

Datierung: 1735 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.140

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: 1738 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.141

Regina coeli D-Dur

Besetzung: Ts, Clar s, Vl s, 2 Vl, Org

Datierung: 1737 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.142

³ Bei Chafe (Heinrich Biber, S. 295) und Berger (Biber, Sp. 1579) sind nur zwei *Regina coeli* aufgeführt.

⁴ In den Stimmen ist nur ein b vorgezeichnet.

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, Org

Datierung: 1744 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.143

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, 3 Vla⁵, Org

Datierung: vor 1743 ?

Quelle: A-Sd A.165

Biechteler, Matthias Siegmund (um 1668-1743)⁶

Regina coeli C-Dur BieWV A/10/1

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 3 Trmb, 2 Vl, 2 Vla, B.c.

Datierung: 1721 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.112

Regina coeli C-Dur BieWV A/10/2

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 3 Trmb, 2 Vl, 2 Vla, B.c.

Datierung: [1725-35]

Quelle: A-Sd A.99

Regina coeli C-Dur BieWV A/10/3

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 3 Trmb, Vl, Vc, B.c.

Datierung: [1725-35]

Quelle: A-Sd A.98

Regina coeli C-Dur BieWV A/10/4

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 3 Trmb, 2 Vl, B.c.

Datierung: 1738 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.101

Regina coeli C-Dur BieWV A/10/5 (identisch mit BieWV A/10/6)

Besetzung: CATBs, CATB, Clar s, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 3 Trmb, 2 Vl, Vc, B.c.

Datierung: 1733 (Quelle)

Quelle: A-Sd A.100

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli BieWV A/10/7 verschollen

Besetzung: ?

Datierung: [1712/13]

Eberlin, Johann Ernst (1702-1762)

Alma redemptoris mater F-Dur

Besetzung: CATB, 2 Vl, Org

Datierung: 1. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-Rp C 108

Ave regina coelorum e-Moll⁷

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: Mitte 18. Jh.

Quelle: D-TIT 117

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Deutsches *Regina coeli*: „Große Himmelskönigin“ C-Dur

Besetzung: Cs, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1749 ?

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 1333

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1749 ?

Quelle: A-Sd A.417

Regina coeli C-Dur

Besetzung: Ts, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1749 ?

Quelle: A-Sd A.418

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli B-Dur

Besetzung: Cs, Clar s, Trmb s, Fg s, Vc s, 2 Vl, Vla, Org

Datierung: nach 1749 ?

Quelle: A-Sd A.419

Regina coeli C-Dur

Besetzung: Bs, CATB, Clar s, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1749 ?

Quelle: A-Sd A.420

⁵ In den Stimmen mit Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel notiert.

⁶ Angaben nach Hochradner, Biechteler.

⁷ Eitner verzeichnet zwei *Ave regina coelorum* von 1728 und 1733 in St. Peter, Salzburg.

Regina coeli solen C-Dur

Besetzung: As, CATB, Clar s, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 2 Vl, 2 Vla, Org
Datierung: Mitte 18. Jh.
Quelle: A-Sd A.421
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, Timp, Org
Datierung: nach 1749 ?
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 1302 (Autograph) und D-Rp C 108
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: Bs, CATB, 2 Clar, Timp, Org
Datierung: nach 1749 ?
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 1303 (Autograph)
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina d-Moll

Besetzung: CAs, Org
Datierung: 1757 (Quelle)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 1301
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Fischietti, Domenico (1725?-um 1800)

Regina coeli G-Dur

Besetzung: Cs, CATBs, 2 Cor, 2 Ob, 2 Vl, Vltte, Org
Datierung: März 1771 (Quelle)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 319 (Autograph) und A-Sd A.1164
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina B-Dur

Besetzung: Cs, CATBs, 2 Ob, 2 Vl, Vltte, Org
Datierung: August 1769 (Quelle)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 320 (Autograph)
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Gatti, Luigi (1740-1817)⁸

Regina coeli C-Dur GaWV I/A/Regina coeli/1

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Vla, Fg, Org
Datierung: nach 1782 ?
Quelle: A-Sd A.701

Regina coeli B-Dur GaWV I/A/Regina coeli/2

Besetzung: CATB, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Vla, Org
Datierung: nach 1782 ?
Quelle: A-Sd A.706
Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Haydn, Johann Michael (1737-1806)⁹

Ave regina coelorum A-Dur MH 14

Besetzung: Cs, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1759
Edition: Adolf Kollbacher, Stuttgart: Carus 1995.

Salve regina C-Dur MH 19

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1758-1760

Salve regina B-Dur MH 20

Besetzung: As, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1758-1760

Salve regina B-Dur MH 21

Besetzung: As, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1758-1760

Regina coeli C-Dur MH 22

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1758-1760
Quellen: D-Mbs Mus.ms. 7088 (unvollständig) und A-Ssp Hay 1755

⁸ Angaben nach Gehmacher, Gatti.

⁹ Angaben nach Sherman/Thomas, Haydn und Eder, Haydn: Werkverzeichnis.

Salve regina C-Dur MH 29

Besetzung: CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: 11. August 1760 (Autograph)

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 477/1

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina D-Dur MH 30

Besetzung: Cs, CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 12. August 1760

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 477/2 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina B-Dur MH 31

Besetzung: As, CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 13. August 1760 (Autograph)

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 477/3 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina G-Dur MH 32

Besetzung: Ts, CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 16. August 1760 (Autograph)

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 477/4 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina D-Dur MH 33

Besetzung: Bs, CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 11. September 1760 (Autograph)

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 477/5 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina C-Dur MH 34

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: 13. September 1760

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 477/6 (Autograph; Fragment)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur MH 80

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, 2 Tr, Timp, 3 Trmb, 2 Vl, Org

Datierung: 15. Mai 1766 (Autograph)

Quellen: A-Ssp Hay 1328.1 (Autograph; Fragment) und A-Sd A.578

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina B-Dur MH 90

Besetzung: Bs, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: ca. 1765-1768

Salve regina C-Dur MH 91

Besetzung: Cs, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: ca. 1765-1768

Alma redemptoris mater D-Dur MH 92

Besetzung: ? (Fragment)

Datierung: ca. 1765-1768

Quelle: A-Sd A.605 (Fragment)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli Es-Dur MH 93

Besetzung: CBs, 2 Vl, Org

Datierung: ca. 1765-1768

Quellen: A-Ssp Hay 1330.1 und D-Mbs Mus.ms. 3738

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli E-Dur MH 94

Besetzung: Cs, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: ca. 1675-1768

Alma redemptoris mater A-Dur MH 103

Besetzung: Cs, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: ca. 1765-1768

Ave regina coelorum Es-Dur MH 127

Besetzung: Bs, Vla s, 2 Vl, Vla, Org

Datierung: ca. 1768-1770

Edition: Robert Münster, Zürich: Eulenburg 1971.

Regina coeli D-Dur MH 128

Besetzung: Cs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org

Datierung: ca. 1768-1770

Salve regina G-Dur MH 129

Besetzung: CATB, 2 Vl, Org s

Datierung: ca. 1768-1770

- Ave regina coelorum C-Dur* MH 140
Besetzung: CATB I, CATB II
Datierung: 23. März 1770 (Autograph)
Editionen: Anton Maria Klafsky, in: DTÖ XXXII/1 – Bd. 62, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960, S. 1-8 und Charles H. Sherman, Stuttgart: Carus 1987.
- Alma redemptoris mater F-Dur* MH 163
Besetzung: Cs, CATB, 2 Trmb, 2 Vl, Org s
Datierung: ca. 1770-1772
- Alma redemptoris mater D-Dur* MH 164
Besetzung: CATB, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Org
Datierung: ca. 1770-1772
- Regina coeli B-Dur* MH 191
Besetzung: CCs, CCATB, 2 Clar, Timp, 3 Trmb, 2 Vl, Vc s, Org
Datierung: ca. 1774
Quelle: A-Ssp Hay 1590.1
- Ave regina coelorum C-Dur* MH 227
Besetzung: CATBs, CATB, 2 Ob s, 2 Vl, Org
Datierung: vor 1. Dezember 1776
- Salve regina B-Dur* MH 231
Besetzung: CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1777
- Regina coeli C-Dur* MH 263
Besetzung: Cs, CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Org s
Datierung: ca. 1775-1778
Quelle: In A-KR F 7/216 auch als *Salve regina* textiert.
- Regina coeli B-Dur* MH 264
Besetzung: CCs, CC, 2 Cor, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1775-1777
Quelle: A-REI IV.118
Spartierung: P. Petrus Eder.
- Alma redemptoris mater Es-Dur* MH 270
Besetzung: Bs, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Org
Datierung: 1778
- Quellen: A-Ssp Hay 1365.1 und D-Tmi B 250
Spartierung: Aringer-Grau 1999.
- Salve regina B-Dur* MH 283
Besetzung: Bs, 2 Vl, Vla, Org
Datierung: 1779
Quellen: D-Mbs Mus.ms. 3739 und A-Ssp Hay 1310.1
Spartierung: Aringer-Grau 1999.
- Salve regina F-Dur* MH 347
Besetzung: CATBs, CATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Org
Datierung: ca. 1782-1784
- Ave regina coelorum F-Dur* MH 457
Besetzung: CATB, 2 Vl, Org
Datierung: ca. 1786-1788
- Antiphonarium Romanum* MH 533
Besetzung: Choral mit Generalbass
Datierung: 27. Mai 1792 (Autograph)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 3811
Spartierung: Aringer-Grau 1999.
- Salve regina D-Dur* MH 534
Besetzung: Choral mit Generalbass
Datierung: nach 27. Mai 1792
- Salve regina A-Dur* MH 634
Besetzung: CATB, 2 Cor, 2 Vl, Org
Datierung: 1. August 1796 (Autograph)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 488 (Autograph)
Edition: Thomas C. Pumberger, Stuttgart: Carus 1994.
- Alma redemptoris mater D-Dur* MH 637
Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org
Datierung: 16. November 1796 (Autograph)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 329/1 (Autograph)
Spartierung: Aringer-Grau 1999.
- Ave regina coelorum G-Dur* MH 650
Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org
Datierung: 21. Januar 1797 (Autograph)
Quelle: D-Mbs Mus.ms. 331/1 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch katholischen Kirche. Erster Theil, Neue, vom Hn. Michael Haydn, hochfürstl. Concertmeister; vermehrte und verbesserte Auflage. Salzburg, gedruckt und zu finden bey Fr. Xav. Duyle, Hof- und akademischer Buchdrucker und Buchhändler 1790

Besetzung: CATB, Org

Quelle: Druck Salzburg 1790 (enthält MH 675, 676 und „Maria! Du des Himmels Königin“ MH deest, „Sei Mutter der Barmherzigkeit“ MH deest)

Deutsches *Salve regina* B-Dur „Sei, Mutter der Barmherzigkeit“ MH 675 (Bearbeitung aus *Der heilige Gesang zum Gottesdienste* MH deest)

Besetzung: CCB, 2 Clar, Org

Datierung: ca. 1795-1798

Quelle: A-Sd A.608

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Deutsches *Alma redemptoris mater* D-Dur „In Demut betend“ MH 676 (Bearbeitung aus *Der heilige Gesang zum Gottesdienste* MH deest)

Besetzung: CCB, 2 Clar, Org

Datierung: ca. 1795-1798

Quelle A-Sd A.608

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Deutsches *Regina coeli* F-Dur „Glorreiche Himmelkönigin“ MH 694

Besetzung: CCs, CCB, 2 Cor, Org

Datierung: 30. März 1798 (Autograph)

Quelle: D-Mbs Mus.ms. 470

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Alma redemptoris mater A-Dur MH deest (Haydn zugeschrieben)

Besetzung: Cs, 2 Vl, Vln, Org

Datierung: ?

Quelle: A-SL [RISM 0600192573]

Salve regina B-Dur MH deest (Haydn zugeschrieben)

Besetzung: 2 Vl, CAs, Org

Datierung: ?

Quelle: A-KR 7/218

Spartierung: P. Petrus Eder.

Alma redemptoris mater a-Moll (Bearbeitung von MH 22/2 *Regina coeli*)

Besetzung: CA, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 193

Spartierung: P. Petrus Eder.

Regina coeli -Dur (Parodie des *Laudate Dominum* aus der „Jubiläumsvesper“ MH 321) (in der Quelle auch als *Salve regina* überliefert)

Besetzung: CATB, 2 Cor, 2 Vl, Org

Edition: Friedrich Hägele, Sankt-Augustin: Dr. Butz Musikverlag [1993] nach A-KR F 5/109

Regina coeli C-Dur MH deest (Bearbeitung von MH 22/5 *Regina coeli*)

Besetzung: Cs, CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 192

Spartierung: P. Petrus Eder.

Regina coeli C-Dur MH deest (Bearbeitung von MH 22/1 *Regina coeli*)

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 191

Spartierung: P. Petrus Eder.

Regina coeli F-Dur MH deest (Bearbeitung von MH 22/3 *Regina coeli*)

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 190

Spartierung: P. Petrus Eder.

Salve regina C-Dur MH deest (Nachtrag ohne Autorenvermerk zum *Salve regina* MH 32)¹⁰

Besetzung: ATs, CATB, 2 Cor, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 185/1

¹⁰ Die Werke aus Mattsee (A-MS 185/1, 185/2, 187 und 189) mit Nachträgen von unbekannter Hand sind mit Sicherheit nicht von J. M. Haydn. Diesen freundlichen Hinweis und die Zuordnung der Bearbeitungen und Zuschreibungen verdanke ich P. Petrus Eder.

Salve regina F-Dur MH deest (Nachtrag
ohne Autorenvermerk zum *Salve regi-*
na MH 30)

Besetzung: CAs, [2 Clar fehlen], 2 Vl,
Org

Quelle: A-MS Sign. 185/2

Salve regina G-Dur MH deest (Nachtrag
ohne Autorenvermerk zum *Salve regi-*
na MH 29)

Besetzung: CATB, 2 Cor, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 187

Salve regina G-Dur MH deest (Nachtrag
ohne Autorenvermerk zum *Salve regi-*
na MH 31)

Besetzung: CA, 2 Vl, Org

Quelle: A-MS Sign. 189

Lipp, Franz Ignaz (1718-1798)

Salve regina G-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: 2. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-BGD 207

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina B-Dur

Besetzung: CATBs, CATB, 2 Clar, 2
Vl, Org

Datierung: 1796 (Quelle)

Quelle: D-BGD 208/1

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina B-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, As,
Org

Datierung: 2. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-BGD 208/2

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina C-Dur

Besetzung: Cs, 2 Cor, 2 Vl, Org

Datierung: 1778 (Quelle)

Quelle: A-Ssp (*Catalogus Rerum Musica-*
rum, S. 224, [Nr. 61])

Salve regina C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 2. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-FW 124/1

Salve regina G-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 2. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-FW 124/2

Salve regina F-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 2. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-FW 124/3

Salve regina C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 2. Hälfte 18. Jh.

Quelle: D-FW 124/4

Lolli, Giuseppe (1701-1778)

Ave regina coelorum G-Dur

Besetzung: CATB, Org

Datierung: nach 1763 ?

Quelle: A-Sd A.740

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Tr, Timp,
2 Vl, Org

Datierung: vor 1763 ?

Quelle: A-Sd A.742

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, Timp, 2 Vl,
Org

Datierung: nach 1763 ?

Quelle: A-Sd A.741

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)¹¹

Alma redemptoris mater F-Dur KV deest

Besetzung: ?

Datierung: vor 1. Dezember 1777¹²

Regina coeli C-Dur KV 108

Besetzung: Cs, CATB, 2 Ob (Fl), 2
Cor, 2 Clar, Timp, 2 Vl, 2 Vla, B.c.

Datierung: vor 16. Mai 1771¹³

¹¹ Angaben nach Köchel, Mozart.

¹² Siehe S. 1172f.

¹³ Neue Datierung siehe S. 204f.

- Edition: Helmut Federhofer, in: NMA I/3.
- Regina coeli B-Dur* KV 127
 Besetzung: Cs, CATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Vl, 2 Vla, B.c.
 Datierung: Mai 1772
 Edition: Helmut Federhofer, in: NMA I/3.
- Regina coeli C-Dur* KV 276
 Besetzung: CATBs, CATB, 2 Ob, 2 Clar, Timp, 2 Vl, B.c.
 Datierung: vermutlich 1779
 Edition: Helmut Federhofer, in: NMA I/3.
- Regina coeli B-Dur* KV deest (Mozart zugeschrieben)
 Besetzung: SATBs, 2 Clar/Cor, Timp, 2 Klar, 2 Vl, Org
 Quelle: H-PO M 50
- Salve regina B-Dur* KV deest (Mozart zugeschrieben)
 Besetzung: Cs, CATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Clar, Vl s, 2 Vl, Vla, Org
 Quelle: D-Mbm Mf 1023
 Spartierung: Aringer-Grau 1999.
- Salve regina B-Dur* KV deest (Mozart zugeschrieben)
 Besetzung: Cs, Vl s, Vla, Org
 Quelle: SK-BRnm MUS X 54
- Salve regina D-Dur* KV deest (Mozart zugeschrieben)
 Besetzung: CTB, 2 Tr, Trmb, Org [unvollständig ?]
 Quelle: B-Br Mus Ms 1176
- Salve regina A-Dur* KV deest (Mozart zugeschrieben)
 Besetzung: As, 2 Vl, Org
 Quelle: SK-BRnm MUS VII 141
- Salve regina F-Dur* KV deest (Mozart zugeschrieben)
 Besetzung: CATB, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Org s
 Quelle: A-HE IV a 4
- Alma redemptoris mater G-Dur* (Parodie nach der Arie „Dieser Gottheit Allmacht ruhet“ aus der *Freimaurerkantate* KV 623/3)
 Besetzung: Cs, Fl, Klar, 2 Cor, 2 Vl, Org
 Quelle: D-NT 249
 Spartierung: Aringer-Grau 1999.
- Ave regina coelorum* (Parodie der Motette *Ave verum corpus* KV 618)
 Besetzung: vierstimmiger Chorsatz
 Quelle: D-OB MO.427/7
- Ave regina coelorum A-Dur* (Parodie des Terzetts „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“ aus der *Zauberflöte* KV 620/16)
 Besetzung: Cs, 2 Vl, Org
 Quelle: SK-BRnm MUS X 98
- Regina coeli C-Dur* (Parodie des *Kyrie-Fragments* KV 323 = KV Anh. 15)
 Besetzung: CATB, 2 Ob, 2 Clar, Timp, 2 Vl, Vla, Fg, B.c.
 Edition: Wien: Anton Diabelli [1827] (*Ecclesiasticon*. Eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur). Auch als Quelle A-VOR Sign. 337 und im Göttweiger Katalog Nr. 2250 genannt.
- Salve regina C-Dur* KV 92 = KV C 3.01 (Parodie des „Benedictus“ aus Leopolds *Messe C-Dur* KV C.1.20)
 Besetzung: CATBs, CATB, 2 Klar, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Org
- Salve regina Es-Dur* (Parodie der Arie „L'amerò, sarò costante“ aus *Il Rè pastore* KV 208/10)
 Besetzung: Cs, 2 Clar, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Org
 Quelle: CH-R Ms A 30 (Ms.7942)
- Neukomm, Sigismund von (1778-1858)**
- Salve regina C-Dur*
 Besetzung: CCA
 Datierung: 27. November 1821
 Quelle: D-NT 265

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Paris, Anton Ferdinand (1744-1809)

Ave regina coelorum G-Dur

Besetzung: Ts, CATB, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 284/1 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 1769 (Quelle)

Quelle: A-Ssp Par 75.I (*Catalogus Rerum Musicarum*, S. 221, Nr. 45)

Regina coeli C-Dur

Besetzung: CATB, 2 Clar, 2 Vl, Org

Datierung: 1799 (Quelle)

Quelle: D-LFN 292 (Autograph)

Salve regina D-Dur

Besetzung: Bs, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 284/2 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Alma redemptoris mater B-Dur

Besetzung: Bs, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 282/1 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli F-Dur

Besetzung: Bs, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 282/2 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Ave regina coelorum A-Dur

Besetzung: Ts, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 282/3 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina C-Dur

Besetzung: Ts, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 282/4 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Regina coeli F-Dur

Besetzung: Ts, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 283/1 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Ave regina coelorum D-Dur

Besetzung: Bs, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 283/2 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Salve regina G-Dur

Besetzung: Ts, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 283/3 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

Alma redemptoris mater B-Dur

Besetzung: Bs, 2 Vl, Org

Datierung: nach 1770

Quelle: D-LFN 283/4 (Autograph)

Spartierung: Aringer-Grau 1999.

7 ANHANG

7.1 LITERATURVERZEICHNIS

- Abert, Hermann, W.A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Bände, Leipzig 1919-21, ²1923f, Neudruck 1955-56 (Register 1966).
- Ameln, Konrad, Art. Lied. C. Das Kirchenlied. III. Evangelisches Kirchenlied. 2. Deutschland, in: MGG 8, Sp. 797-810.
- Angermüller, Rudolph und Johanna Senigl (Hrsg.), Biographie des Salzburgerischen Concertmeisters Michael Haydn von seinen Freunden, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 37 (1989), S. 198-231.
- Angermüller, Rudolph, Geistliche Werke von Michael Haydn in der k.k. Hofkapelle in Wien 1820-1896, in: KmJb 78 (1994), S. 83-93.
- Art. Neukomm, Sigismund, in: NGD² 17, S. 784f.
 - Sigismund Neukomm: Werkverzeichnis – Autobiographie – Beziehung zu seinen Zeitgenossen, München 1977 (= Musikwissenschaftliche Schriften 4). Enthält: Verzeichniss meiner Arbeiten in chronologischer Ordnung angefangen, im Monath Jänner 1804 im 26.^{ten} Jahre meines Alters.
 - Sigismund Ritter zu Neukomm (1778-1858) und seine Lehrer Joseph und Michael Haydn: eine Dokumentation, in: Haydn-Studien 3 (1973), S. 29-42.
- Aringer, Klaus, Clarinpartien im Werk Michael Haydns und Zeitgenossen, in: Christian Ahrens und Gregor Klinke (Hrsg.), Zur Geschichte von Cornetto und Clarine. Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik in Herne 2000, München, Salzburg 2001, S. 122-137.
- Bauer, Wilhelm A. und Otto Erich Deutsch (Hrsg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, 7 Bände, Kassel u. a. 1962-1975.
- Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur, hrsg. von der Erzabtei St. Peter in Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Redaktion: P. Petrus Eder OSB und Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1991.
- Berger, Christian, Art. Biber von Bibern, Carl Heinrich, in: MGG² Personenteil 2, Sp. 1579.
- Bernt, Günther, Art. Ave, regina coelorum, ave domina angelorum, in: Marienlexikon 1, S. 321.
- Art. Ave, salve, gaude, vale, in: Marienlexikon 1, S. 321.
 - Art. Salve Regina. III. Deutsche Tradition, in: Marienlexikon 5, S. 649f.
- Blazin, Dwight, Art. Haydn, (Johann) Michael, in: NGD² 11, S. 271-280.
- Bonds, Mark Evan, Gregorian Chant in the Works of Mozart, in: MJB 1980-1983, S. 305-318.
- Bovin, Ludwig, Das Salve regina in cantu simplici, in: Gregorius-Blatt 44 (1919), S. 94-96.
- Büttner, Fred, Zur Geschichte der Marienantiphon Salve regina, in: AfMw 46 (1989), S. 247-270.

- Carlson, David M., *The vocal music of Leopold Mozart (1719-1787). Authenticity, chronology, and thematic catalog*, University of Michigan: Dissertation 1976, Ann Arbor 1977.
- Catanzaro, Christine de, *Sacred music in Mozart's Salzburg. Authenticity, chronology, and style in the church works of Cajetan Adlgasser*, University of North Carolina: Dissertation, Ann Arbor 1990.
- Art. Adlgasser, Anton Cajetan, in: NGD² 3, S. 523f.
- Catanzaro, Christine D. de und Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777). A thematic catalogue of his works*, Hillsdale 2000 (= Thematic catalogues series 22).
- Chafe, Eric Thomas, *The Church Music of Heinrich Biber*, University of Toronto: Dissertation 1975, Ann Arbor 1987 (= Studies in Musicology 95).
- Chusid, Martin, *Some Observations on Liturgy, Text, and Structure in Haydn's Late Masses*, in: Howard Chandler Robbins Landon und Roger E. Chapman (Hrsg.), *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, New York 1970, S. 125-135.
- Croll, Gerhard, *Art. Salzburg*, in: NGD 16, S. 437-443.
- Croll, Gerhard und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Gütersloh 1987.
- Cuvay-Schneider, Maria Michaela, *Die Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins*, Salzburg: Dissertation 1975.
- Danckwardt, Marianne, *Zu zwei Haydnschen Sinfoniesätzen mit liturgischer Melodie*, in: Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller (Hrsg.), *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, Pfaffenhofen 1990, S. 193-199.
- Döhring, Sieghart, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, in: MJB 1968/70, S. 66-76.
- *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zu Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Itzehoe 1975.
- Dopsch, Heinz und Hans Spatzenegger, *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Salzburg 1991.
- Dubowy, Nobert, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (= Studien zur Musik 9).
- Ebel, Beatrice, *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert*, München: Dissertation 1996.
- Art. Eberlin, Johann Ernst, in: MGG² Personenteil 6, Sp. 24-27.
- Eder, Petrus, *Art. Michael Haydn. Werkverzeichnis*, Manuskript des Artikels für MGG².
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Art. Alma redemptoris mater*, in: Riemann Sachteil, S. 29.
- Art. Ave regina coelorum, in: Riemann Sachteil, S. 69f.
 - Art. Marianische Antiphonen, in: Riemann Sachteil, S. 546.
 - Art. Regina coeli, in: Riemann Sachteil, S. 784.
 - Art. Salve regina, in: Riemann Sachteil. S. 835f.
- Einstein, Alfred, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Zürich, Stuttgart 1953.

- Eisen, Cliff, Art. Biber von Bibern, Karl Heinrich, in: NGD² 3, S. 556f.
- Art. Paris, Anton Ferdinand, in: NGD² 19, S. 125.
 - Art. Salzburg, in: NGD² 22, S. 189-196.
- Eisen, Cliff und Stanley Sadie, Art. Wolfgang Amadeus Mozart, in: NGD² 17, S. 276-347.
- Eitner, Robert, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, 2. verbesserte Auflage in 11 Bänden, Graz 1959-1960.
- Engländer, Richard, Art. Fischietti, in: MGG 4, Sp. 277-279.
- Federhofer, Helmut, Probleme der Echtheitsbestimmung der kleineren kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts, in: Mjb 1958, S. 97-108, Fortsetzung: Mjb 1959/60, S. 43-51.
- Federhofer, Helmut und Monika Holl-Gehmacher, Art. Salzburg, in: MGG 11, Sp. 1321-1329.
- Feil, Arnold, Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux, in: AfMw 14 (1957), S. 184-192.
- Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2 Bände, Kassel u. a. 1972-76.
- Die Kirchenmusik W. A. Mozarts, Laaber 1985. Zuerst erschienen als: Mozarts Kirchenmusik, Salzburg 1955.
 - Liturgische Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts, in: Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag, hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, unter Friedrich Egg, redigiert von Ewald Fässler, München, Salzburg 1975, S. 64-74.
 - Mozarts Kirchenmusik und ihre liturgischen Voraussetzungen, in: Mjb 1978/79, S. 22-26.
 - Mozarts Officiumskompositionen, in: Mjb 1954, S. 135-142.
 - Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland, Augsburg 1929.
 - Der stile antico in der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, in: Bericht des Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Wien 1927, S. 244-246.
- Fink, Gottfried Wilhelm, Ueber Salve regina, in: AmZ 25 (Juni 1827), Sp. 417-426, Fortsetzung: 26 (Juni 1827), Sp. 441-452; 27 (Juli 1827), Sp. 462-468; 28 (Juli 1827), Sp. 473-483.
- Finscher, Ludwig, Maximilian Stadler und Mozarts Nachlaß, in: Mjb 1960/61, S. 168-172.
- Fischer, Balthasar, Art. Regina caeli, in: LThK² 8, Sp. 1097-1098.
- Fischer, Kurt von, Das Dramatische in der geistlichen Musik. Ein Entwurf (1977), in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Kurt von Fischer. Aufsätze zur Musik, Zürich 1993, S. 41-55.
- Fleckenstein, Franz, Marienverehrung in der Musik, in: Handbuch der Marienkunde 2, S. 173-214.
- Floros, Constantin, Mozart-Studien 1. Zu Mozarts Sinfonik, Opern- und Kirchenmusik, Wiesbaden 1979.
- Flotzinger, Rudolf und Gernot Gruber (Hrsg.), Musikgeschichte Österreichs, 3 Bände, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u. a. 1995.

- Gaisser, Hugo, Das Ave regina coelorum, in: Gregorius-Blatt 44 (1919); S. 29-32, S. 39-42, S. 46-49, S. 56f, S. 67-70.
- Garbe, Daniela, Art. Kirchenlied. III. Protestantisch. 2. Deutschland. A. 16. Jahrhundert, in: MGG² Sachteil 5, Sp. 69-75.
- Gassner, Josef, Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1962.
- Gehmacher, Monika, Luigi Gatti: sein Leben und seine Oratorien, Wien: Dissertation 1959.
- Georgiades, Thrasybulos, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in: Theodor Göllner (Hrsg.), Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 9-32 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26). Zuerst erschienen in: Mjb 1950, S. 76-98.
- Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin u. a. 1984 (= Verständliche Wissenschaft 50).
- Gerber, Rudolf, Art. Arie, in: MGG 1, Sp. 612-622.
- Göllner, Marie Louise, The Concept of Form in the Early 18th Century Symphony, in: Mozart Studien 1, Tutzing 1992, S. 111-123.
- Göllner, Theodor, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Tutzing 1961 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6).
- Gregorian Chant in Instrumental Works of the Viennese Classic, in: Tradition and its Future. Report of the SIMS Osaka 1990. Fourth Symposium of the International Musicological Society, Tokyo/Osaka 1991, S. 103-109.
 - Händel und die Wiener Klassiker, in: Wulf Konold (Hrsg.), Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions im Rahmen der Internationalen Orgelwoche 1980 „Musica Britannica“, München, Salzburg 1985, S. 98-111 (= Musik ohne Grenzen 1).
 - Der Introituspsalm aus Michael Haydns Requiem in Mozarts Trauermusik, in: Mozart Studien 1, Tutzing 1992, S. 11-18.
- Haas, Robert, Art. Eberlin, in: MGG 3, Sp. 1057-1060.
- Haberkamp, Gertraut, Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog, München 1986 (= KBM 12).
- Haberkamp, Gertraut und Jochen Reutter, Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 2. Sammlung Proske. Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., C, AN, München 1989 (= KBM 14/2).
- Hammermayer, Ludwig, Die Aufklärung in Salzburg (ca. 1715-1803), in: Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger, Geschichte Salzburgs. II: Neuzeit und Zeitgeschichte. 1. Teil, Salzburg 1991, S. 375-452.
- Handbuch der Marienkunde, hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2 Bände, Regensburg 1996-97.
- Hansell, Sven und T. Herman Keyhey, Art. Gatti, Luigi, in: NGD² 9, S. 573f.
- Haspel, Ulrich, Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld, Würzburg: Dissertation 1997.

- Vespertagesdienste und höfisches Zeremoniell in Salzburg zur Zeit der Aufklärung, in: *KmJb* 82 (1998), S. 55-65.
- Heinz, Andreas, Die marianische Schlußantiphon im Stundengebet, in: Martin Klöckener, und Heinrich Rennings (Hrsg.), *Lebendiges Stundengebet. Vertiefung und Hilfe*, Freiburg u. a. 1989 (= *Pastoraltheologische Reihe in Verbindung mit der Zeitschrift „Gottesdienst“*), S. 342-367.
- Art. Marianische Antiphonen, I. Liturgisch, in: *LThK*³ 6, Sp. 1357-1359.
- Heinzel, Alexander, *Salve Regina*-Vertonungen von Orlando di Lasso und seinen Vorgängern an der Münchner Hofkapelle, 2 Bände, München: Magisterarbeit 1995.
- Hell, Helmut, Monika Holl und Robert Machold, *Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Thematischer Katalog*, München 1987 (= *KBM* 8).
- Herbort, Heinz J., *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Münster i.W.: Dissertation 1961.
- Hermann, Hildegard, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, München, Salzburg 1976 (= *Musikwissenschaftliche Schriften* 10).
- Hintermaier, Ernst, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Salzburg: Dissertation 1972.
- Die Dommusik im 18. Jahrhundert, in: *1200 Jahre Dom zu Salzburg. Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum des Domes zu Salzburg*, Salzburg 1974, S. 448-453.
- Die fürsterzbischöfliche Musik in Salzburg zur Zeit Mozarts, in: *ÖMZ* 27 (1972), S. 395-400.
- Michael Haydns Salzburger Schülerkreis, in: *ÖMZ* 27 (1972), S. 14-24.
- XVII. Musik – Musiker – Musikpflege, in: Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger, *Geschichte Salzburgs. II. Neuzeit und Zeitgeschichte. 3. Teil*, Salzburg 1991, S. 1619-1681.
- Hintermaier, Ernst und Gerhard Walterskirchen, Art. Salzburg, in: *MGG*² Sachteil 8, Sp. 877-886.
- Hoboken, Anthony van, Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, 3 Bände, Mainz 1957-78.
- Hochradner, Thomas, *Das deutsche geistliche und weltliche Lied in Salzburg im 18. Jahrhundert*, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg 1991, S. 141-144.
- Artikel Biechteler von Greiffenthal, Matthias Siegmund, in: *NGD*² 7, S. 849f.
- Matthias Siegmund Biechteler: Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 3 Bände, Salzburg: Dissertation 1991.
- Kapitel V. Das 18. Jahrhundert, in: Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (Hrsg.), *Messe und Motette*, unter Mitarbeit von Thomas Hochradner, Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhold Schmid, Laaber 1998 (= *Neues Handbuch der Musikgeschichte* 9)
- Musik zu den Feierlichkeiten für Erzbischof Colloredo, in: Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr (Hrsg.), *De Editione Musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, Laaber 1992, S. 285-292.
- Horn, Wolfgang, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel u. a. 1987.

- Huebner, Dietmar von, Art. *Regina caeli* (coeli). I. Musikwissenschaft, in: *Marienlexikon* 5, S. 435f.
- Art. *Salve Regina*. I. Musikwissenschaft, in: *Marienlexikon* 5, S. 648f.
- Huglo, Michel und Joan Halmo, Art. Antiphon, in: *NGD*² 1, S. 735-748.
- Hummel, Walter, Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Einträgen ihres Bruders Wolfgang Amadeus, Salzburg, Stuttgart 1958.
- Ingram, Jeannine S., Art. *Salve regina*, in: *NGD* 16, S. 435f.
- The Polyphonic *Salve regina*, 1425-1550, University of North Carolina: Dissertation 1973.
- Irtgenkauf, Wolfgang, Art. *Salve Regina*, in: *LThK*² 9, Sp. 281f.
- Jahn, Otto, W. A. Mozart, Leipzig² 1867.
- Jancik, Hans, Art. Gatti, in: *MGG* 4, Sp. 1456f.
- Art. Haydn, Johann Michael, in: *MGG* 5, Sp. 1933-1944.
 - Michael Haydn. Ein vergessener Meister, Zürich u. a. 1952.
 - Art. Neukomm, in: *MGG* 9, Sp. 1394-1396.
- Janota, Johannes, Art. Kirchenlied. II. Mittelalter, in: *MGG*² Sachteil 5, Sp. 62-67.
- Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968 (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23).
- Just, Martin, Die beiden Fassungen des langsamen Satzes zum Streichquartett G-Dur KV 156, in: *Mozart Studien* 1, Tutzing 1992, S. 19-41.
- Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Thematische Verzeichnisse von Handschriften und Drucken aus Bibliotheken, Kirchen und Klöstern Bayerns, hrsg. von der Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken. Band 1ff, München 1971ff.
- Klafsky, Anton M., Michael Haydn als Kirchenkomponist, in: *StMw* 3 (1915), S. 5-23.
- Thematischer Katalog der Kirchenmusikwerke Michael Haydns, in: *DTÖ* 62, Wien 1960, S. V-XIII.
- Koch, Heinrich Christoph, Versuch einer Anleitung zur Composition, Band 1: Rudolstadt 1782, Band 2f: Leipzig 1787, 1793. Nachdruck: Hildesheim 1969.
- Köchel, Ludwig Ritter von, Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I, Josef I und Karl VI von 1698 bis 1740, Wien 1872.
- Köchel, Ludwig Ritter von (Hrsg.), Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke von Wolfgang Amadé Mozart, Sechste Auflage bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964.
- Kohlmayr, Rupert, Die marianische Antiphon „*Salve regina*“ in liturgiegeschichtlicher Schau, in: *Bibel und Liturgie* 17 (1950), S. 211-215.
- Kosch, Franz, Florian Gassmann als Kirchenkomponist, in: *StMw* 14 (1927), S. 213-240.
- Kothe, Josef, Die deutschen Osterlieder des Mittelalters, Breslau: Dissertation 1939.
- Krummacher, Friedhelm, Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen, in: Hermann Danuser u. a. (Hrsg.), Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, Laaber 1988, S. 455-481.

- Kunze, Stefan, Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie, Laaber 1993 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 1).
- Lang, Gerda, Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach. Mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchivs, Salzburg: Dissertation 1978.
- Lausberg, Heinrich, Art. Alma Redemptoris Mater, in: LThK² 1, Sp. 358f.
- Art. Ave Regina caelorum, in: LThK² 1, Sp. 1143.
- Libby, Dennis (mit Rosa Leonetti), Art. Fischietti, Domenico, in: NGD² 8, S. 902f.
- Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis. Cum cantu Gregoriano ex editio Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato, Paris u. a. 1964.
- Lipphardt, Walther, Art. Lied. C. Das Kirchenlied II. Das Kirchenlied im Mittelalter, in: MGG 8, Sp. 873-796.
- Art. Lied. C. Das Kirchenlied. IV. Das katholische Kirchenlied seit der Reformation, in: MGG 8, Sp. 846-856.
- Litzel, Susanne, Die Messen Haydns, Mozarts und Beethovens. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Messe, Berlin: Dissertation 1990.
- Löschberger-Holzer, Margarete, P. Gallus Zeiler – Ein Komponist am Kloster St. Mang in Füssen, in: Musik in bayerischen Klöstern I. Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner, Regensburg 1986 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 5), S. 139-188.
- Lohr, Ina, Die Sprachmelodik und Zahlensymbolik des „Salve Regina“ als Antiphon (11. Jahrhundert) und als Meistergesang in der Reformationszeit (16. Jahrhundert), in: Alte Musik. Praxis und Reflexion. Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, hrsg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 125-143.
- Lühning, Helga, Art. Arie. III. 18. Jahrhundert, in: MGG² Sachteil 1, Sp. 816-823.
- Ludwig, Friedrich, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Halle 1910.
- Maas-Ewerd, Theodor, Art. Antiphonen. II. Liturgie-West, in: Marienlexikon 1, S. 175f.
- Art. Regina caeli (coeli). III. Liturgiewissenschaft, in: Marienlexikon 5, S. 436f.
- Art. Salve Regina. II. Liturgiewissenschaft, in: Marienlexikon 5, S. 649.
- MacIntyre, Bruce C., Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen, in: Haydn-Studien 6 (1994), S. 80-87.
- Johann Baptist Vanhal and the pastoral Mass tradition, in: Music in eighteenth-century Austria, New York 1996, S. 112-132.
- Viennese Common Practice in the Early Masses of Joseph Haydn, in: Eva Badura-Skoda (Hrsg.), Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress 1982, München 1986, S. 482-496.
- The Viennese Concerted Mass of The Early Classic Period, Ann Arbor 1986 (= Studies in Musicology 89).
- Wiener Salve-Regina-Vertonungen und Haydn, in: Haydn-Studien 6 (1994), S. 261-277.

- Maier, Johannes, Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve regina“, Regensburg 1939.
- Marienlexikon, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, 6 Bände, St. Ottilien 1988-1994.
- Melnicki, Maria Margareta und Dietmar von Huebner, Art. Antiphonen, in: *Marienlexikon* 1, S. 174f.
- Das Mozart Kompendium. Sein Leben – Seine Musik, hrsg. von Howard Chandler Robbins Landon, München 1991. Zuerst erschienen als: *The Mozart Compendium. A guide to Mozart's life and music*, ed. by Howard C. Robbins Landon, London 1990.
- Mozart Studien, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Band 1ff, Tutzing 1992ff.
- Mozarts Kirchenmusik. Tagungsbericht der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg, hrsg. von Harald Schützichel, mit Beiträgen von Martin Haselböck, Winfried Kirsch, Johannes Krutmann, Franz Karl Praßl, Friedrich W. Riedel, Martin G. Schneider, Freiburg i. Br. 1992 (= Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg).
- Wolfgang Amadeus Mozart, Componiern – meine einzige freude und Passion. Autographen und frühe Drucke aus dem Besitz der Berliner Staatsbibliotheken. Eine Ausstellung zum 200. Todestag des Komponisten vom 5. Dezember 1991 bis zum 8. Februar 1992 in Berlin, Wiesbaden 1991 (= Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge 40).
- Münster, Robert, Nikolaus Lang und seine Michael Haydn-Kopien in der Bayerischen Staatsbibliothek, in: *ÖMZ* 27 (1972), S. 25-29.
- Music of the Venetian Ospedali Composers. A Thematic Catalogue, ed. by Joan Whittemore, Stuyvesant 1995 (= Thematic Catalogues 21).
- Neumayr, Eva, Die Propriumsvortoungen Johann Ernst Eberlins, 2 Bände, Salzburg: Dissertation 1997.
- Nowacki, Edward, Art. Antiphon, in: *MGG*² Sachteil 1, Sp. 636-660.
- Orel, Alfred, Die katholische Kirchenmusik seit 1750, in: Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Zweiter Teil, Berlin 1930, S. 833-863.
- Over, Berthold, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn 1998 (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91).
- Pass, Walter, Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen, in: Eva Badura-Skoda (Hrsg.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress 1982*, München 1986, S. 476-479.
- Melodic Construction in Haydn's Two *Salve regina* Settings, in: Jens Peter Larsen, Howard Serwer und James Webster (Hrsg.), *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference*. Washington, D.C., 1975, New York, London 1981, S. 371-374.
- Pauly, Reinhard G., Art. Adlgasser, Anton Cajetan, in: *NGD* 1, S. 109f.
- Art. Eberlin, Johann Ernst, in: *NGD* 5, S. 814f.

- Johann Ernst Eberlin's Concerted Liturgical Music, in: Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag, Köln 1963, S. 146-177.
- Michael Haydn's „Proprium Missae“ Compositions, Yale University: Dissertation 1956.
- Pauly, Reinhard G. und Ernst Hintermaier, Art. Eberlin, Johann Ernst, in: NGD² 7, S. 849f.
- Pauly, Reinhard G. und Charles H. Sherman, Art. Haydn, (Johann) Michael, in: NGD 8, S. 407-412.
- Paymer, Marvin E., Giovanni Battista Pergolesi (1710-36). A thematic catalogue of the opera omnia, New York 1977.
- Pfannhauser, Karl, Mozarts kirchenmusikalische Studien im Spiegel seiner Zeit und Nachwelt, in: KmJb 43 (1959), S. 155-198.
- Plath, Wolfgang, Ein „geistlicher“ Sinfoniesatz Mozarts, in: Mf 27(1974), S. 93-95.
- Beiträge zur Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts, in: Mjb 1960/61, S. 82-117.
- Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770-1780, in: Mjb 1976/77, S. 131-173.
- Pörnbacher, Mechthild, Art. Alma redemptoris mater quae pervia caeli Porta manes, in: Marienlexikon 1, S. 104.
- Quantz, Johann Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 1983 (= Documenta Musicologica 1/II)
- Rainer, Werner, Verzeichnis der Werke A. C. Adlgassers, in: Mjb 1962/63, S. 280-291.
- Art. Adlgasser, Anton Cajetan, in: MGG² Personenteil 1, Sp. 156-160.
- Riedel, Friedrich Wilhelm, Die Bedeutung der Musikpflege in den österreichischen Stiften zur Zeit von Joseph und Michael Haydn, in: KmJb 71 (1987), S. 55-63.
- Der Funktionswandel der Orgel als Begleit- und Soloinstrument in der österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsg.), Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert, Sinzig 1999 (= Kirchenmusikalische Studien 4), S. 11-26.
- Gattungen, Stilarten und liturgische Funktion der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, in: Harald Schützeichel (Hrsg.), Mozarts Kirchenmusik, Freiburg i. Br. 1992, S. 11-36.
- Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, München und Salzburg 1977 (= Studien zu Landes- und Sozialgeschichte 1).
- Michael Haydn und die österreichische Kirchenmusik der Biedermeierzeit, in: Friedrich Wilhelm Riedel, Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde, München, Salzburg 1989, S. 175-193. Erstmals gekürzt veröffentlicht in: Singende Kirche 35 (1987).
- Mozarts Kirchenmusik. Liturgische Funktion – musikalische Tradition – historische Position, in: Brixener Initiative Musik und Kirche. Viertes Symposium „Mozart und die Geistliche Musik“ 1991, Brixen 1992, S. 25-42

- Mozarts Kirchenmusik. Musikalische Tradition – liturgische Funktion – religiöse Aussage, in: Harald Schützichel (Hrsg.), Mozarts Kirchenmusik. Mit Beiträgen von Martin Haselböck, Winfried Kirsch, Johannes Krutmann, Franz Karl Praßl, Friedrich Wilhelm Riedel, Martin G. Schneider, Freiburg i. Br. 1992 (= Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg), S. 11-36.
 - Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde, München, Salzburg 1989 (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 10).
 - Österreichische Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts, in: Singende Kirche 35 (1987), S. 101-107.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), Der Göttweiger thematische Katalog von 1830, Band I: Faksimile der Originalhandschrift, Band II: Historisch-quellenkundliche Bemerkungen, Kommentar und Register, München, Salzburg 1979 (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 2).
- Riemann Musiklexikon Sachteil, hrsg. von Willibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz ¹²1967.
- Robbins Landon, Howard Chandler, Die Verwendung Gregorianischer Melodien in Haydns Frühsymphonien, in: ÖMZ 9 (1954), S. 119-126.
- The Symphonies of Joseph Haydn, London 1955.
 - Haydn. Chronicle and Works, 5 Bände, London 1976-1980.
- Roche, Jerome, North Italian Liturgical Music of the Early Seventeenth Century, Dissertation: University of Illinois at Champaign-Urbana 1972. Erschienen als: North Italian Church Music in the Age of Monteverdi, New York 1985.
- Musica diversa di compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy, in: PRMA 109(1982/83), S. 60-79.
- Rosenthal, Karl August, Der Einfluß der Salzburger Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen, in: Mjb 1971/72, S. 173-181.
- Eine Imitation von Mozarts Offertorium „Sub tuum praesidium“, in: ZfMw 14 (1931/32), S. 277f.
 - Über Vokalformen bei Mozart, in: StMw 14 (1927), S. 5-32.
 - The Salzburg Church Music of Mozart and his Predecessors, in: MQ 19 (1932), S. 559-577.
 - Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600-1730, in: StMw 17 (1930), S. 72-94. Fortsetzung: StMw 19 (1932), S. 3-32.
- Sadie, Stanley, Begleittext zur LP Wolfgang Amadeus Mozart, Exsultate jubilate – Motetten. Emma Kirkby, Westminster Cathedral Boys Choir, Chorus & Orchestra of the Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, L'Oiseau-Lyre. 1983.
- Scharnagl, August, Art. Schinn, Georg Johann, in: MGG 11, Sp. 1729f.
- Scheibe, Johann Adolph, Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745. Nachdruck: Hildesheim 1970.
- Scherliess, Volker, Art. Konzert. C. Das Instrumentalkonzert, in: MGG² Sachteil 5, Sp. 642-664.
- Schiendorfer, Eugen, Die Litaneikompositionen von Johann Ernst Eberlin (1702-1762). Eine Materialsammlung, Salzburg: Diplom-Arbeit 2000.

- Schimek, Martin, Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo, Frankfurt 1995 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft 151).
- Schmid, Hans, Art. Kirchenlied. V. Katholisch, in: MGG² Sachteil 5, Sp. 110-118.
- Schmid, Manfred Hermann, Das Antiphonarium von Michael Haydn (1792). Auftrag, Entstehung und Überlieferung, in: Mozart Studien 2, S. 91-118.
- Haydn, Johann Michael. Manuskript des Artikels für MGG².
 - Dürer und die Musik. Das Rätsel der „nicht entzifferten Aufzeichnungen“ im schriftlichen Nachlaß, in: Mf 46 (1993), S. 131-156.
 - Das Kyrie der c-moll-Messe KV 427. Textdarstellung und Form in Mozarts Vertonungen des ersten Messensatzes, in: Mozart Studien 2, S. 181-230.
 - Mozart und die Salzburger Kirchenmusik, in: Mjb 1978/79, S. 26-29.
 - Mozart und die Salzburger Tradition, 2 Bände, Tutzing 1976 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 24).
 - Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog. Erster Teil. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart. Joseph und Michael Haydn, Salzburg 1970 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 3/4).
 - Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart, Tutzing 1999 (= Mozart Studien 9).
- Schneider, Constantin, Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zu Gegenwart, Salzburg 1935.
- Schneider-Cuvay, Maria Michaela, Die Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins, 2 Bände, Salzburg: Dissertation 1975.
- Schröder, Dorothea, Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers, 2 Bände, Hamburg 1987 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 34).
- Schöttl, Joseph, Kirchliche Reformen des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo im Zeitalter der Aufklärung, Hirschenhausen 1939 (= Südostbayerische Heimatstudien 16).
- Senn, Walter, Der Catalogus musicalis des Salzburger Doms (1788), in: Mjb 1971/72, S. 182-196.
- Mozarts Kirchenmusik und die Literatur, in: Mjb 1978/79, S. 14-18.
- Sherman, Charles, The Masses of Michael Haydn. A Critical Survey of Sources, University of Michigan: Dissertation 1967.
- Sherman, Charles und T. Donley Thomas, Johann Michael Haydn (1737-1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works, Stuyvesant 1993 (= Thematic Catalogues 17).
- St. Peter in Salzburg. Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum. 3. Landesausstellung. 15. Mai – 26. Oktober 1982. Schätze europäischer Kunst und Kultur, hrsg. von Heinz Dopsch, Salzburg 1982.
- Die Feier des Stundengebetes. Stundenbuch. Für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Hrsg. im Auftrag der deutschen und der Berliner Bischofskonferenz, der österreichischen Bischofskonferenz, der Schweizer Bischofskonferenz sowie der

- Bischöfe von Luxemburg, Bozen-Brixen, Lüttich, Metz und Straßburg, Freiburg im Breisgau 1978.
- Stäblein, Bruno, Art. Antiphon, in: MGG 1, Sp. 523-545.
- Ströter-Bender, Jutta, *Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität*, Köln 1992.
- Strohm, Reinhard, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 Teile, Köln 1976 (= *Analecta Musicologica* 16/I und II).
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bände, Register. Neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig 1792-1799. Nachdruck: Hildesheim 1967.
- Suppan, Wolfgang, Art. Biechteler von Greiffenthal, Matthias Siegmund, in: MGG² Personenteil 2, Sp. 1594f.
- Das geistliche Volkslied, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 2, Kassel u. a. 1976, S. 202-207.
- Unverricht, Hubert, *Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert*, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 2, Kassel u. a. 1976, S. 157-172.
- Valentin, Erich, Art. Adlgasser, in: MGG 1, Sp. 88f.
- Wagner, Peter, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*, 3 Bände, Fribourg 1895. Nachdruck: Hildesheim 1962.
- Das *Salve regina*, in: *Gregorianische Rundschau* 2 (1903), Nr. 5, S. 69-104.
- Weindler, Karl, Franz Ignaz Lipp. *Kurzbiographie und thematisches Werkverzeichnis*, München: Zulassungsarbeit 1975.
- Weissenböck, Andreas, Das „*Alma Redemptoris Mater*“, in: *Bibel und Liturgie* 2 (1927/28), Nr. 8, S. 92-94.
- Ave, Regina caelorum, in: *Musica Divina* 16 (1928), S. 39-41.
- Regina caeli laetare, in: *Musica Divina* 16 (1928), S. 63f.
- Das *Salve Regina*, in: *Musica Divina* 16 (1928), S. 167-169.
- Wintersteller, Eva, *Die Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins. Eine Materialsammlung*, Salzburg: Diplomarbeit 1993.
- Wolff, Christoph, *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente, Partitur eines Fragments*, Kassel 1991.
- Der *Stile antico* in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk, Wiesbaden 1968 (= Beihefte zum AfMw 6).
- Wyzewa, Théodore de und George de Saint-Foix, W.-A. Mozart. *Sa vie musicale et son œuvre*, Bd. 1-2 : Paris 1912, Bd. 3-5 (Saint-Foix): Paris 1936-46.
- Ziller, Franz V., *Geschichte der Stadt Salzburg. II. Buch: Zeitgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, zweite Hälfte*, Salzburg 1890.

Editionen musikalischer Quellen:

- Adlgasser, Anton Cajetan, 1729-1777. Drei Sinfonien, veröffentlicht von Werner Rainer, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980 (= DTÖ 131).
- Motette „Ave Maria“, in: Salzburger Kirchenkomponisten. Carl H. Biber (1681-1749), M. S. Biechteler (gest. 1744), J. Ernst Eberlin (1702-1762), A. C. Adlgasser (1729-1777). Eine Messe, sechs Motetten, bearbeitet von Karl August Rosenthal und Constantin Schneider, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960 (= DTÖ 80), S. 44-52.
- Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke, vorgelegt von Maria Michaela Schneider-Cuvay, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, München, Salzburg: Katzbichler 1977 (= DMS 1)
- Bach, Johann Christian, The Collected Works of Johann Christian Bach. 1735-1782, ed. by Ernest Warburton.
- Volume Thirty-Three. Keyboard Concertos II. Eight London Concertos for Harpsichord or Pianoforte, ed. by Richard Maunder, New York, London: Garland Publishing 1985.
 - Volume Thirty-Four. Keyboard Concertos III, ed. by Richard Maunder, New-York, London: Garland Publishing 1986.
- Matthias Sigismund Biechteler, Fünf Sonaten für zwei Violinen und Continuo. Herausgegeben von Walter Senn, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1975. (= Musik Alter Meister 41).
- Eberlin, Johann Ernst, Missa in contrapuncto g-Moll (1741) für vierstimmigen gemischten Chor und Generalbaß, Generalbassaussetzung von Wolfgang Horn, hrsg. von Thomas Kohlhasse, Stuttgart: Carus 1984.
- Gombert, Nicolas, Diversi diversa orant, in: Nicolai Gombert, Opera Omnia, edidit Joseph Schmidt-Görg, Band VI: Cantiones Sacrae, Rome: American Institute of Musicology 1964 (= CMM 6), S. 92-97.
- Haydn, Johann Michael, Ave regina coelorum für gem. Chor, 2 Violinen. 2 Trompeten (ad. lib.), Bass und Orgel. Partitur. Erstdruck, hrsg. von Felix Schroeder, Augsburg: Böhm 1962.
- Regina coeli für vierst. gem. Chor, Hörner in F, Streicher und Orgel, hrsg. von Friedrich Hägele, Orchesterpartitur, Sankt Augustin: Dr. Butz [1993].
- Haydn, Michael, Ave regina für zwei vierstimmige Chöre, hrsg. von Charles H. Sherman, Stuttgart: Carus 1987.
- No. 1 Antiphon: Ave regina, in: Michael Haydn. Kirchenmusikwerke, bearbeitet von Anton Maria Klafsky, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960 (= DTÖ 62), S. 1-8.
 - Ave regina für Baß, Viola Solo und Streicher, hrsg. von Robert Münster, Zürich: Eulenburg 1972.
 - Ave regina coelorum. MH 14. Per soprano solo, 2 violini, violone e organo, hrsg. von Adolf Kollbacher, Stuttgart: Carus 1995.

- Salve regina in A. MH 634. Für coro SATB, 2 corni, 2 violini, basso continuo (violoncello/fagotto/contrabasso, organo), hrsg. von Thomas C. Pumberger, Stuttgart: Carus 1994.
- Salve regina in B, Augsburg: Böhm [o. J.] (= Alte Motetten 13).

Die Handschrift London, British Museum, AD. 27 630 (LoD), Teil I: Faksimile, hrsg. von Wolfgang Dömling, Kassel u. a.: Bärenreiter 1972 (= EDM 52).

Mozart, Leopold, *Ausgewählte Werke*, eingeleitet und hrsg. von Max Seiffert, Wien: Artaria, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908 (= DTB 9/II).

- *Ausgewählte Werke I. Sinfonien*, vorgelegt von Cliff Eisen, Bad Reichenhall: Comes Verlag 1990 (= DMS 4).
- *Missa solemnis C-Dur für Soli (SATB), Chor (SATB), Flöte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, Streicher und Orgel*, hrsg. von Reinhold Kubik, Neuhausen, Stuttgart: Hänssler-Verlag [1981].

Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, hrsg. von Ernst Fritz Schmid, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel u. a.: Bärenreiter 1955-91.

- Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Band 3, vorgelegt von Walter Senn, Kassel u. a.: Bärenreiter 1980.
- Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Band 4, vorgelegt von Monika Holl, Kassel u. a.: Bärenreiter 1989.
- Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Band 6: Einzelsätze und Fragmente, vorgelegt von Monika Holl, Kassel u. a.: Bärenreiter 1990.
- Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 3: Kleinere Kirchenwerke, vorgelegt von Hellmut Federhofer, Kassel u. a.: Bärenreiter 1963.
- Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 4: Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten. Band 4: Kantaten, vorgelegt von Franz Giegling, Kassel u. a.: Bärenreiter 1957.
- Serie II. Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 6: *Il sogno di Scipione*, vorgelegt von Josef-Horst Lederer, Kassel u. a.: Bärenreiter 1977.
- Serie V. Konzerte. Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 1: Violinkonzerte und Einzelsätze, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel u. a.: Bärenreiter 1983.
- Serie X. Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke. Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenzen, vorgelegt von Walter Gerstenberg und Eduard Reeser, Kassel u. a.: Bärenreiter 1964.
- *Regina coeli laetare* für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel, komponiert von W. A. Mozart. Erste Ausgabe nach dem Original-Manuscript. Partitur. Wien: Anton Diabelli [1827]. (= *Ecclesiasticon*. Eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur 24).

Orchestral Music in Salzburg 1750-1780, ed. by Cliff Eisen, Madison: A-R Editions 1994 (= *Recent Researches in the Music of the Classical Era* 40).

Salzburg. Part 2. Johann Ernst Eberlin, ed. by M. Michaela Schneider-Cuvay, Anton Cajetan Adlgasser, ed. by Werner Rainer, Johann Michael Haydn, ed. by Charles H. Sherman, New York, London: Garland 1982 (= The Symphony 1720-1840. Series B Volume VIII).

Schriftliche Quellen:

Antiphonale / Monasticum / Secundum Ritu An- / tiquum cum Hymnis. / Opera et in usum antiquissimi mo- / nasterii ad S. Petrum Salisburgi / Editum / Sic flemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostrae. / Salisburgi / Typis Melchioris Haan, Statuum Provincialium, & Urbis Metropolitanae Typographi / & Bibliopolae. / Anno Domini M.DCC.V. (D-Mbs ESlg/2 Liturg. 31)

Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana, conscriptus 13. Juli 1822 ab Joachimo Fuetsch mp. Chori dirigente (A-Sd)

Catalogus Rerum Musicarum pro choro figurato Ecclesiae S. Petrensis 1822. Tonus I^{mus} zusammengeschrieben von P. Martin Bischofreiter, † 27/7.1845 OSB. (A-Ssp)

Hochfürstl. Salzburgischer / Kirchen- / und / Hof-Kalender, / Auf das Jahr / Nach der Gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seeligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXVI. / Sammt beygefügem / SCHEMATISMO, / [...].

Hochfürstlich Salzburgischer / Kirchen- / und / Hof-Kalender, / Auf das Jahr / nach der gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXX. / Sammt beygefügem / SCHEMATISMO, / [...].

Hochfürstlich Salzburgischer / Kirchen- / und / Hof-Kalender, / Auf das Jahr / Nach der gnadenreichen Geburt / unsers Herrn und Seligmachers / JESU Christi / M.DCC.LXXI. / Sammt beygefügem / SCHEMATISMO, / [...].

7.2 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die Abkürzungen folgen MGG².

Die Nummerierung der instrumentalen Werke Johann Ernst Eberlins und Leopold Mozarts entspricht den Angaben in Symphony B VIII.

A	Alt, Alto	K.	Köchel, Fux
A conc	Alto concertato	KBM	Kataloge Bayerischer Musiksammlungen
ad lib.	ad libitum	Klar	Klarinette/n
AdWV	Catanzaro/Rainer, Adlgasser	KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	KV	Köchel, Mozart
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung	LThK ²	Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage unter dem Protektorat von Michael Buchberger und Eugen Seiterich, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 11 Bände, Freiburg u. a. 1957-68.
Art.	Artikel		
As	Alt solo		
B	Bass, Basso		
B.c.	Basso continuo		
Bd.	Band		
BieWV	Hochradner, Biechteler		
Bs	Bass solo		
C	Canto		
CATB	vierstimmiger Chor (Canto, Alto, Tenore, Basso)	LThK ³	Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Walter Kasper mit Konrad Baumgartner, Horst Bürkle, Klaus Ganzer, Karl Kertelge, Wilhelm Korff und Peter Walter, 11 Bände, Freiburg u. a. 1993-2001.
CATBs	Canto solo, Alto solo, Tenore solo, Basso solo		
CCATB	fünfstimmiger Chor (Canto, Canto, Alto, Tenore, Basso)		
Clar	Clarino, Clarini (Trompete/n)		
Clar s	Clarino solo		
CMM	Corpus mensurabilis musicae		
Cor	Corno, Corni (Horn, Hörner)		
Cs	Canto solo		
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern	Mf	Die Musikforschung
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich	MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher hrsg. von Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel u. a. 1949-86.
DMS	Denkmäler der Musik in Salzburg		
Fg	Fagott/e		
Fl	Flöte/n		
Hrsg.	Herausgeber	MGG ²	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite,
hrsg.	herausgegeben		
Hob.	Hoboken, Haydn		

	neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, 9 Bände, Register, Kassel u. a. 1994-99, Personenteil Band 1ff, Kassel u. a. 1999ff.	s, S.	solo
MH	Sherman/Thomas, Haydn	S conc	Soprano concertato
Mjb	Mozart-Jahrbuch	Ss	Soprano solo
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, 20 Bände, London 1980.	StMw	Studien zur Musikwissenschaft
NGD ²	The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrel, 29 Bände, London 2001.	Symphony	
NMA	Neue Mozart Ausgabe	B VIII	The Symphony 1720-1840. Series B Volume VIII
Ob	Oboe	T	Tenor, Tenore
o. ä.	oder ähnliches	T.	Takt(e) (bzw. Tutti in Notenbeispielen)
o. g.	oben genannt	Timp	Timpani, Pauken
Org	Organo, Orgel	Tr	Tromba, Trombe (Trompete/n)
ÖMZ	Österreichische Musikzeitung	Trmb	Trombone, Tromboni (Posaune/n)
R.	Ripieno	Ts	Tenore solo
Riemann	Riemann Musiklexikon	u. a.	unter anderem
RISM	Répertoire international des sources musicales	VI	Violino (Violine/n)
S	Sopran, Soprano	VI p	Violino principale
		Vla	Viola
		Vltte	Violette
		Vc	Violoncello
		z. B.	zum Beispiel
		ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

7.3 BIBLIOTHEKSSIGELVERZEICHNIS (NACH RISM)

A-HE	Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Musikarchiv
A-KR	Kremsmünster, Benediktiner-Stift Kremsmünster, Regenterei oder Musikarchiv
A-MS	Mattsee, Stiftsarchiv
A-REI	Reichersberg, Stift (entspricht A-RB)
A-Sd	Salzburg, Dom-Musikarchiv
A-Ssp	Salzburg, St. Peter (Erzstift oder Benediktiner-Erzabtei), Musikarchiv
A-SL	St. Lambrecht, Benediktiner-Abtei, Bibliothek
A-VOR	Vorau, Stift
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
B-Br	Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1.er
CH-R	Rheinfelden, Christkatholisches Pfarramt
D-BGD	Berchtesgaden, Stiftskirche, Bibliothek
D-FW	Frauenchiemsee (= Frauenwörth), Benediktinerinnenabtei, Frauenwörth, Archiv
D-LFN	Laufen(Salzach), Stiftsarchiv Laufen, Bibliothek
D-Mbm	München, Bibliothek des Metropolitankapitels (Erzbischöfliches Ordinariat mit den Beständen der Frauenkirche)
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-NT	Neumarkt-St. Veit, Pfarrarchiv
D-OB	Ottobeuren, Benediktiner-Abtei, Bibliothek
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek
D-TIT	Tittmoning, Pfarrkirche
D-Tmi	Tübingen, Schwäbisches Landesmusikarchiv im Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard-Karls-Universität
D-WS	Wasserburg/Inn, Chorarchiv St. Jakob, Pfarramt
H-Bn	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
H-PO	Požega
SK-BRnm	Bratislava, Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum

8 PERSONEN- UND WERKREGISTER

Das Register erfasst sämtliche im Haupttext (Kapitel 1-5) und in den Fußnoten aufgeführten Namen von Personen mit Ausnahme von Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Michael Haydn. Weiterhin wurden die dort erwähnten Mariani-schen Antiphonen Salzburger Komponisten aufgenommen. Ausführlicher besprochene Werke sind separat verzeichnet, lediglich erwähnte Werke finden sich unter dem Namen des Komponisten. Werke Johann Michael Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts hingegen werden vollständig erfasst. Seitenzahlen, die sich ausschließlich auf Fußnoten beziehen, sind kursiv gedruckt.

- Abbo von Saint-Germain 26
 Abert, Hermann 12, 206, 209, 218
 Adhemar von Monteil, Bischof 30
 Adlgasser, Anton Cajetan 13-15, 49, 51,
 81 90, 97, 103, 115f, 127, 237f
 AdWV 6.01 *Salve regina* 19, 58, 86
 AdWV 6.02 *Salve regina* 59, 89, 98
 AdWV 6.03 *Salve regina* 20, 73f, 97,
 101
 AdWV 6.04 *Salve regina* 59, 73, 89
 AdWV 6.05 *Salve regina* 19, 59, 89
 AdWV 6.06 *Salve regina* 59, 89, 97
 AdWV 6.07 *Salve regina* 19f, 58, 85f
 AdWV 6.08 *Salve regina* 19, 59, 89
 AdWV 6.09 *Salve regina* 19, 86, 97
 AdWV 6.10 *Salve regina* 19, 59, 89
 AdWV 6.21 *Regina coeli* 56-58, 89, 241
 AdWV 6.22 *Regina coeli* 56, 85, 89-91,
 97f, 121-128, 139-142, 164, 166f,
 174, 206
 AdWV 6.23 *Regina coeli* 18, 20, 56, 58,
 75, 241
 AdWV 6.24 *Regina coeli* 56, 89
 AdWV 6.41 *Ave regina coelorum* 54, 89,
 97
 AdWV 6.42 *Ave regina coelorum* 54, 86
 AdWV 6.61 *Alma redemptoris mater* 52,
 86
 AdWV 6.62 *Alma redemptoris mater* 52,
 86
 AdWV 15.04 *Sinfonia in C* 81, 98f,
 123f, 140
 AdWV 15.09 *Sinfonia in B* 98f
 Albrechtsberger, Johann Georg 61, 102,
 146, 148, 241
 Ameln, Konrad 155
 Anfossi, Pasquale 103
 Angermüller, Rudolph 88
 Aringer, Klaus 96, 144, 220
 Bach, Johann Christian 46, 207, 210, 212,
 241
 Bach, Johann Sebastian 104, 153
 Benedikt XIV., Papst 96
 Bernasconi, Andrea 103
 Bernhard von Clairvaux 21, 30
 Bernt, Günther 12, 156
 Bertoni, Ferdinando 103
 Besseler, Heinrich 46
 Betscher, Abt Nicolaus 41
 Biarelle, J. 13
 Biber, Heinrich Ignaz Franz 14
 Biber, Karl Heinrich 15, 18, 103
 A-Sd A.136 *Regina coeli* 56, 58, 73, 241
 A-Sd A.137 *Regina coeli* 56, 74
 A-Sd A.138 *Regina coeli* 56, 74-76, 149
 A-Sd A.140 *Regina coeli* 56, 83f, 96,
 147, 149, 152-155
 A-Sd A.141 *Regina coeli* 56, 74-76
 A-Sd A.142 *Regina coeli* 57, 89, 98, 107-
 111, 164, 176
 A-Sd A.143 *Regina coeli* 56, 66, 142
 A-Sd A.165 *Regina coeli* 56, 73f

- Biechteler, Matthias Siegmund 15, 49,
 103, 115, 174f, 235, 237, 239
 BieWV A/10/1 *Regina coeli* 18, 56, 70
 BieWV A/10/2 *Regina coeli* 18, 56, 75f
 BieWV A/10/3 *Regina coeli* 18, 56f, 75f
 BieWV A/10/4 *Regina coeli* 18, 56, 75f
 BieWV A/10/5 *Regina coeli* 18, 56, 74-
 78, 96, 98, 103-107, 137, 142, 166
 Bischofreiter, P. Martin 18
 Blum, Clemens 29
 Bonds, Mark Evan 146
 Braunhofer, Maria Anna 227
 Bretschneider, Wolfgang 12
 Brixl, Franz Xaver 19
 Brunmayr, Andreas 19
 Bukofzer, Manfred F. 45
 Büttner, Fred 22, 23, 30f

 Caesarius von Heisterbach 26
 Caldara, Antonio 61
 Carlson, David M. 14
 Catanzaro, Christine de 14, 49, 128
 Ceccarelli, Francesco 9
 Chafe, Eric Thomas 14
 Charpentier, Marc-Antoine 46
 Chusid, Martin 94
 Clemens VI., Papst 22
 Colloredo, Hieronymus Graf von 9, 13,
 23, 72, 146, 156, 197, 200, 220, 238,
 240
 Croll, Gerhard 13, 169f

 Danckwardt, Marianne 93
 Danzi, Franz 19
 Delessnick, Joseph 19
 Diabelli, Anton 173
 Dittersdorf, Karl Ditters von 241
 Döhring, Sieghart 134
 Dubowj, Norbert 134
 Dufay, Guillaume 45, 46, 47
 Dumont, Henry 23
 Dunstable, John 45, 47
 Duodo, Lorenzo 103

 Ebel, Beatrice 14, 15, 91
 Eberlin, Johann Ernst 13-16, 18, 20, 63,
 64, 67, 91, 97, 98, 169, 175, 235, 238f

 A-Sd A.417 *Regina coeli* 56f, 241
 A-Sd A.418 *Regina coeli* 89, 117f, 141-
 143, 164
 A-Sd A.419 *Regina coeli* 56f, 98, 241
 A-Sd A.420 *Regina coeli* 71, 98
 A-Sd A.421 *Regina coeli* 56, 64, 74-76,
 97, 98, 139, 142, 144f, 164, 206
 D-Mbs Mus.ms. 1301 *Salve regina* 58,
 86-88
 D-Mbs Mus.ms. 1302 *Regina coeli* 56f,
 82, 96, 114-117, 142, 165, 206, 241
 D-Mbs Mus.ms. 1303 *Regina coeli* 56,
 70f, 111-114, 131, 137, 142, 164,
 166, 178
 D-Mbs Mus.ms. 1333 *Große Himmelskö-
 nigin* 56, 89, 157f
 D-TIT 117 *Ave regina coelorum* 54, 66-
 70

Sinfonie in G-Dur (G1) 116f
Missa in Contrapuncto g-Moll 148, 151f
 Eder, P. Petrus 35, 42, 60, 64, 79, 146,
 170f, 200
 Eibl, Joseph Heinz 172
 Einstein, Alfred 102
 Eitner, Robert 91
 Ett, Caspar 19
 Eybler, Joseph 19, 102

 Federhofer, Helmut 172, 173
 Feil, Arnold 149
 Fellerer, Karl Gustav 12, 96, 146, 148,
 200
 Fink, Gottfried Wilhelm 11
 Fischer, Balthasar 21
 Fischer, Kurt von 93
 Fischietti, Domenico 15, 20
 D-Mbs Mus.ms. 319 *Regina coeli* 118
 Fleckenstein, Franz 12, 21, 23
 Fleischmann, P. Virgil 24
 Floros, Constantin 15, 93
 Fortner, Wolfgang 47
 Fuetsch, Joachim 17
 Furlanetto, Bonaventura 103
 Fux, Felix 19
 Fux, Johann Joseph 61, 94, 102, 146,
 148f, 237

- Gänsbacher, Johann 19
 Gaiser, P. Hugo 11
 Galuppi, Baldassare 103
 Garbe, Daniela 155
 Gaßmann, Florian Leopold 15, 92
 Gassner, Joseph 19
 Gatti, Luigi 14f, 18, 49, 64, 97, 103, 237
 GaWV I/A/Regina coeli/1 *Regina coeli*
 18, 56, 75, 149
 GaWV I/A/Regina coeli/2 *Regina coeli*
 18, 55, 82f, 129-132, 139, 142, 164,
 165, 174
 Gehmacher, Monika 14, 49, 64
 Georgiades, Thrasybulos 93, 94
 Gerstenberg, Walter 211
 Göllner, Marie-Louise 119
 Göllner, Theodor 15, 45, 93, 146, 236
 Gombert, Nicolas 46
 Gottmann, Johann Michael 138
 Gregor IX., Papst 22, 29
 Gschlatt, Thomas 188
 Gsur, Tobias 61
 Guilelmus Durandus d.Ä. 26
- Haberkamp, Gertraut 173
 Haberl, Franz Xaver 46
 Händel, Georg Friederich 46, 236
 Hagenauer, Abt Dominicus 18
 Halmo, Joan 15
 Hammermeyer, Ludwig 200
 Haspel, Ulrich 14, 24
 Hasse, Johann Adolf 102
 Haydn, Johann Michael
 MH 14 *Ave regina coelorum* 49, 54, 90,
 101, 160, 170f, 240
 MH 19-21 *Salve regina* 50, 170f, 240
 MH 19 *Salve regina* 58, 70f
 MH 20 *Salve regina* 58, 86, 171
 MH 21 *Salve regina* 58, 86, 171
 MH 22 *Regina coeli* 19, 50, 57, 74, 79f,
 170f, 240
 MH 29-34 *Salve regina* 19, 50, 71, 170f,
 177, 240
 MH 29 *Salve regina* 18, 58, 82, 172, 177
 MH 30 *Salve regina* 18, 58, 71, 172, 177
 MH 31 *Salve regina* 18, 58f, 71, 172,
 174, 177
- MH 32 *Salve regina* 18, 58f, 71, 172,
 177-181
 MH 33 *Salve regina* 18, 58f, 71, 177
 MH 34 *Salve regina* 18, 58f, 177
 MH 66 *Litaniae de Venerabili Sacramento*
 188
 MH 80 *Regina coeli* 18, 57, 79f, 91, 99,
 167, 170f, 181-191, 195, 205f, 238,
 240
 MH 90 *Salve regina* 58, 67, 170f, 240
 MH 91 *Salve regina* 60, 66, 73f, 98,
 170f, 240
 MH 92 *Alma redemptoris mater* 52, 170f,
 240
 MH 93 *Regina coeli* 18, 57, 90, 142, 164,
 166, 170f, 191-196, 240
 MH 94 *Regina coeli* 55, 66f, 170f, 240
 MH 103 *Alma redemptoris mater* 52, 66f,
 170f, 240
 MH 110 *Litaniae de Venerabili Sacramento*
 174
 MH 127 *Ave regina coelorum* 54, 86, 98,
 160, 170f, 240
 MH 128 *Regina coeli* 55, 71, 170f, 240
 MH 129 *Salve regina* 82, 98, 170f, 240
 MH 140 *Ave regina coelorum* 54f, 84,
 148, 162f, 170f, 240
 MH 155 *Missa pro Defuncto Archiepiscopo*
Sigismundo (Schrattenbach-Requiem)
 15, 170
 MH 163 *Alma redemptoris mater* 52f,
 73f, 76, 98, 100, 170f, 240
 MH 164 *Alma redemptoris mater* 52, 82,
 97, 170f, 240
 MH 183 Offertorium *Tres sunt* 13, 17,
 169, 205, 220
 MH 191 *Regina coeli* 18, 57f, 76, 79f,
 91, 100, 171, 240
 MH 215 *Sequentia Lauda Sion* 13, 17
 MH 227 *Ave regina coelorum* 54, 73f, 91,
 98, 101, 171, 240
 MH 231 *Salve regina* 58, 82, 91, 171,
 240
 MH 257 *Missa Sancti Aloysii* 146
 MH 263 *Regina coeli* 19, 55f, 71, 170,
 171, 240

MH 264 *Regina coeli* 55, 66f, 97, 146f, 171, 240
 MH 270 *Alma redemptoris mater* 18, 52, 86, 171, 196-199, 203, 240
 MH 283: *Salve regina* 18, 19, 58, 87, 171, 197, 240
 MH 321 *Vesperae de Dominica* (Jubiläumsvesper) 171
 MH 341 Graduale *Viderunt omnes* 200
 MH 347 *Salve regina* 58, 64, 67, 171
 MH 410 Graduale *Beatus vir, qui suffert* 200
 MH 457 *Ave regina coelorum* 54, 82, 91, 171, 240
 MH 507 *Sinfonie in F-Dur* 99
 MH 509 Graduale *Bonum est confidere* 174
 MH 528 Graduale *Post partum Virgo* 200
 MH 533 *Antiphonarium Romanum* 20, 51, 65, 170, 171, 240
 MH 534 *Salve regina* 51, 65, 170, 171, 240
 MH 547 Offertorium *Exaltabo te* 146
 MH 551-553 *Missae* 146
 MH 628 *Proprium ad Missam in Coena Domini* 146
 MH 634 *Salve regina* 18, 19f, 58, 67, 82, 97, 146, 163, 171, 200f, 240
 MH 637 *Alma redemptoris mater* 18, 20, 52, 53, 82, 146, 171, 200-204, 240
 MH 650 *Ave regina coelorum* 18, 19f, 54, 82, 146, 161f, 171, 201, 240
Der Heilige Gesang zum Gottesdienste (MH deest) 51, 171, 240
 MH 675 *Sei Mutter der Barmherzigkeit* 51, 83, 171
 MH 676 *In Demut betend* 51, 83, 171
 MH 694 *Glorreiche Himmelskönigin* 20, 66, 158f, 170f, 240
 A-KR F 5/109 *Regina coeli* 171
 A-KR F 7/218 *Salve regina* 60, 90, 98, 170, 171
 A-MS 185, 187, 189 *Salve regina* 172
 A-MS 190, 192, 193 172
 A-SL RISM 0600192573 *Alma redemptoris mater* 170

Haydn, Joseph 12, 19, 46, 60f, 67, 79, 92f, 102, 134, 191
 Hob. XXIIIb:2 *Salve regina* 18, 61
 Hob. XXIIIb:6 *Ave regina coelorum* 102
 Hob. XXIIIb:B 3 *Salve regina* 172
 Hob. XXIIIb:C 1 *Salve regina* 18
 Hob. XXIIIb:C 2 *Salve regina* 18
 Hob. XXIIIb: Es 1 *Regina coeli* 191
 Haydn, Maria Magdalena, geb. Lipp 227, 229
 Haymo van Faversham 29
 Heinrich von Laufenberg 32
 Heinz, Andreas 11, 12, 22f, 26f, 28-30
 Heinzel, Alexander 22, 46
 Hell, Helmut 174
 Herbot, Heinz 14, 63, 67
 Hermann, Hildegard 102
 Hermann von Reichenau 26
 Hermannus Contractus 26, 30
 Hintermaier, Ernst 14, 15, 72, 91, 96, 138, 155, 173, 176, 188, 227
 Hochradner, Thomas 13, 49, 93, 156
 Hölzl, Joseph 172
 Hoffmann, E.T.A. 170
 Hofhaimer, Paul 32, 46
 Hofmann, Heinz 26
 Hofmann, Leopold 61
 Holl, Monika 96, 174
 Holzbauer, Ignaz 70
 Honauer, Leontzi 210
 Horn, Wolfgang 12, 102
 Hornöck, Franz Xaver 13
 Huebner, Dietmar von 12, 21f, 27, 29-31
 Huglo, Michel 15
 Ignatius, Pater 138
 Irtenkauf, Wolfgang 21
 Isaac, Heinrich 200
 Jahn, Otto 12, 173
 Janáček, Leoš 47
 Jancik, Hans 42, 146, 156f, 200, 201
 Janota, Johannes 11, 155
 Just, Martin 216f
 Keller, Max 102
 Klafsky, Anton Maria 54, 149

- Knott, Johann Georg 156
 Kobrich, Joan Antonius 19
 Koch, Heinrich Christoph 95, 119, 155
 Köchel, Ludwig Ritter von 10
 Kohlhasse, Thomas 148
 Kohlmayr, Rupert 30-32
 Kollbacher, Adolf 50
 Kosch, Franz 15, 92
 Kosteletzki, Thomas 138
 Kothe, Josef 11
 Kotter, Hans 32, 46
 Kracher, Mathias 19
 Krummacher, Friedhelm 92
 Kubik, Reinhold 210
 Kühnel, Ambrosius 170
 Kunze Stefan 136
- Lang, Nikolaus 177
 Langlais, Jean 47
 Lasso, Orlando di 46
 Latilla, Gaetano 103
 Lausberg, Heinrich 21, 26
 Lederer, Josef-Horst 9
 Leisentritt, Johann 155
 Lipp, Franz Ignaz 13, 15, 19f, 49, 103, 227
 D-BGD 207 *Salve regina* 58, 66
 D-BGD 208/1 *Salve regina* 70, 97
 D-BGD 208/2 *Salve regina* 58, 70, 120f
 Lipp, Maria Magdalena siehe Haydn, Maria Magdalena
 Lipphardt, Walther 155f
 Liszt, Franz 46
 Litzel, Susanne 92, 93
 Löschberger-Holzer, Margarete 53-55, 59
 Lohr, Ina 156
 Lolli, Giuseppe 13, 15, 18, 103, 175
 A-Sd A.740 *Ave regina coelorum* 55, 83, 118, 149-152
 A-Sd A.741 *Salve regina* 59, 74, 76-79, 100, 118, 206
 A-Sd A.742 *Regina coeli* 56, 58, 74, 76, 118-120, 138, 141, 142, 165, 166, 206
 Ludwig IX., König von Frankreich 22
 Ludwig, Friedrich 45
 Lühning, Helga 134
- Luther, Martin 155
- Maas-Ewerd, Theodor 12, 29
 Machold, Robert 174
 MacIntyre, Bruce 12, 60, 61, 65, 70, 85, 92, 93, 96-98, 134f, 241
 Mahling, Christoph-Hellmut 211
 Maier, Johannes 11, 22, 30, 32
 Martínez de Masoncio von Compostella, Bischof Petrus 30
 Martini, Padre Giovanni Battista 200
 Maunder, Richard 212
 Mayr, Johann Joseph 156, 157
 Meissner, Joseph Nikolaus 172
 Melnicki, Maria Margareta 12, 21f, 31
 Mozart, Leopold 9, 13, 14, 16, 17, 18, 63, 97, 115f, 169, 172f, 200, 210, 212, 220, 239
 Mozart, Maria Anna, geb. Pertl 9, 16
 Mozart, Maria Anna (Nannerl) 17, 25
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 KV 34 *Scande coeli limina* 102
 KV 66 *Missa C-Dur* (Dominicus-Messe) 96
 KV 70 *Licenza II* 9
 KV 72 *Inter natos mulierum* 205
 KV 92 *Salve regina* 173
 KV 96 *Sinfonie C-Dur* 100
 KV 107 *Drei Konzerte für Klavier nach Sonaten von Johann Christian Bach* 210
 KV 107¹ *Konzert für Klavier nach Sonate op. 5, 2 von J. Chr. Bach* 211-213
 KV 108 *Regina coeli* 9, 51, 56f, 80f, 96, 100f, 204-220, 222, 224-228, 238, 241
 KV 110 *Sinfonie G-Dur* 81
 KV 125 *Litaniae de venerabili altaris sacramento* 16, 174
 KV 126 *Il Sogno di Scipione* 9
 KV 127 *Regina coeli* 9, 13, 51, 57, 73, 73f, 91, 100f, 205, 217, 220-231, 235, 241
 KV 131 *Divertimento* 216f
 KV 165 *Exsultate, jubilate* 101
 KV 182 *Sinfonie B-Dur* 81
 KV 211 *Konzert für Violine D-Dur* 210

- KV 218 *Konzert für Violine D-Dur* 210-213
- KV 243 *Litaniae de venerabili altaris sacramento* 16
- KV 262 *Missa C-Dur* 63
- KV 276 *Regina coeli* 9f, 18, 51, 56, 71, 91, 164, 232-236, 241
- KV 277 *Alma Dei Creatoris* 172f
- KV 323 *Kyrie* (Fragment) 174
- KV 338 *Sinfonie C-Dur* 98f
- KV 477 *Maurerische Trauermusik* 15
- KV 618 *Ave verum Corpus* 20, 173
- KV 623 *Freimaurerkantate* 20, 173
- KV 626 *Requiem* 15
- KV Anh. A 1 *Kyrie von Ernst Eberlin* 169
- KV Anh. A 2 *Lacrimosa von Ernst Eberlin* 169
- KV Anh. A 3 *Requiem von Ernst Eberlin* 169
- KV Anh. A 4 *Hymnus von Ernst Eberlin* 169
- KV Anh. A 5 *Osanna von Ernst Eberlin* 169
- KV Anh. A 12 *Pignus futurae gloriae von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 13 *Tres sunt von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 14 *Ave Maria von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 15 *Lauda Sion von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 52 *Finale einer Sinfonie D-Dur von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 53 *Sinfonie G-Dur von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 71 *In te Domine speravi von Michael Haydn* 169
- KV Anh. A 76 *Tenebrae von Ernst Eberlin* 169
- KV deest *Alma redemptoris mater F-Dur* 172f
- B-BR Mus Ms 1176 *Salve regina* 174
- D-Mbm Mf 1023 *Salve regina B-Dur* 59f, 76, 174-176
- D-NT 249 *Alma redemptoris mater* 173
- D-OB MO.427/7 *Ave regina coelorum* 173
- SK-BRnm MUS VII 141 *Salve regina* 174
- SK-BRnm MUS X 54 *Salve regina* 174
- Münster, Robert 177
- Neukomm, Sigismund Ritter von 20, 170, 176
- D-NT 265 *Salve regina* 66, 88
- Neumayr, Eva 14
- Nowacki, Eduard 15
- Novak, Johann 102
- Ockeghem, Johannes 46
- Orel, Alfred 155
- Otter, Joseph 200
- Over, Bertold 12, 85, 94, 95, 103
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 46
- Pallavicini, Vincenzo 103
- Paris, Anton Ferdinand 19f, 89, 103
- A-Ssp Par 85.1 *Regina coeli* 74, 101
- D-LFN 282 *Zyklus* 86, 132-135
- D-LFN 282/1 *Alma redemptoris mater* 52
- D-LFN 282/4 *Salve regina* 58
- D-LFN 283 *Zyklus* 86, 132
- D-LFN 283/4 *Alma redemptoris mater* 52
- D-LFN 284/1 *Ave regina coelorum* 66, 85, 160-162
- D-LFN 284/2 *Salve regina* 86
- Pass, Walter 93, 94
- Pauly, Reinhard G. 13f, 91, 146, 148
- Pausch, Eugenius 19
- Pech, Eberhardus 19
- Pergolesi, Giovanni Battista 46, 61
- Perotti, Giannagostino 103
- Pfannhauser, Karl 13, 173
- Philipp, Franz 47
- Pius V., Papst 22
- Plath, Wolfgang 93, 210
- Pörnbacher, Mechthild 26f
- Poulenc, Francis 47
- Quantz, Johann Joachim 94f, 136

- Raab, Maximilian 188
 Rainer, Werner 14, 49, 98, 127, 140
 Rainprechter, Giovanni Francesco 19
 Raupach, Hermann Friedrich 210
 Reeser, Eduard 211
 Reger, Max 46
 Reiner, [Joseph ?] 19
 Reischl, Joseph Anton 19
 Rettensteiner, P. Werigand 177
 Reutter, Johann Georg 61, 237, 241
 Riedel, Friedrich Wilhelm 16, 23f, 52, 65, 85, 98, 145, 174
 Riedl, Bartholomäus 138
 Robbins Landon, Howard Chandler 93
 Roche, Jerome 11
 Rosenthal, Karl August 13, 98

 Sachs, Hans 32
 Saint-Foix, Georges 12, 173, 232
 Sandberger, Adolf 46
 Sarti, Giuseppe 103
 Scarlatti, Domenico 46
 Scharnagl, August 176
 Scheibe, Johann Adolph 95, 139
 Schiendorfer, Eugen 14
 Schimek, Martin 72, 156, 200
 Schinn, Georg 176, 200
 Schlick, Arnolt 32
 Schmelz, ? 19
 Schmid, Hans 155
 Schmid, Manfred Hermann 9, 13, 17f, 32, 42f, 46, 63, 65, 146, 170, 200, 205-207, 210, 212, 220
 Schmidt-Görg, Joseph 46
 Schneider, Franz 19
 Schneider-Cuvay, Maria Michaela 14, 115f, 127
 Schöttl, Joseph 72
 Schrattenbach, Sigismund Graf von 9, 177, 204f, 227
 Schroeder, Hermann 47
 Schröder, Dorothea 102, 146
 Schubert, Franz 46
 Schulz, Johann Abraham 136
 Seelos d. Ä., Jakob 172
 Seelos d. J., Jakob 172f
 Seiffert, Max 210, 212

 Senn, Walter 15, 17f, 63
 Sherman, Charles 13, 14, 19, 42, 49, 52-54, 67, 99, 199
 Sonnleithner, Christoph 61
 Stadler, Abbé Maximilian 19, 173
 Ströter-Bender, Jutta 28, 156
 Strohm, Reinhard 85
 Sulzer, Johann Georg 95, 97, 136, 140
 Suppan, Wolfgang 87
 Swieten, Baron Gottfried Bernhard 16f

 Thomas, T. Donley 13, 14, 49, 52-54, 67, 199
 Tomasini, Alois Luigi 61

 Unverricht, Hubert 87

 Vanhal, Johann Baptist 12
 Vehe, Michael 155
 Vivaldi, Antonio 46
 Vössing, Kurt 13, 169f

 Wagner, Peter 21, 27, 29-31
 Walterskirchen, Gerhard 155
 Weber, Carl Maria von 176
 Weindler, Karl 14
 Weißenbäck, Andreas 11, 21, 26-28, 30f
 Wintersteller, Eva 14
 Wölffl, Joseph 19, 83, 158
 Wolff, Christoph 14, 148f
 Wolrab, Nickel 155
 Wyzewa, Théodore de 12, 173, 206, 232

 Zech, Chrysogono 19
 Zeiler, P. Gallus 53, 54f, 59
 Zelenka, Jan Dismas 102